

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COMMUNICATION PARTICIPATIVE AU THÉÂTRE :
LE CABARET DE LA FAUSSE REPRÉSENTATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ALAIN BOISVERT

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Philippe Sohet, pour son aide inestimable et grandement appréciée au moment où je doutais d'en finir un jour.

À Michel Leduc, coauteur du *Cabaret de la fausse représentation*.

À Stanislas Dacol, complice de la première heure.

À Jean-Pierre Desaulniers.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : DOSSIER DE CONTEXTUALISATION	4
1.1 La communication participative au théâtre : un paradoxe	5
1.2 Histoire de la communication participative au théâtre	6
1.3 Les formes de la communication participative au théâtre	25
1.4 La communication participative au théâtre : la preuve par la scène	32
SECONDE PARTIE: <i>LE CABARET DE LA FAUSSE REPRÉSENTATION</i>	36
2.1 Le texte	38
2.2 Le dispositif et ses réponses	127
CONCLUSION	134
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	136

RÉSUMÉ

La deuxième et plus importante partie du mémoire est constituée du texte du *Cabaret de la fausse représentation*, un spectacle théâtral créé en 2004 et en préparation pour être monté de nouveau en novembre 2006. Le *Cabaret* explore avec humour et ludisme le thème de la communication salle/scène, à l'aide de sketches et de chansons faisant appel à la participation du public, ou portant sur un aspect communicationnel précis, dans le but d'attirer l'attention du spectateur vers l'acte même de la communication.

Une captation vidéo accompagne le texte, pour donner une idée de la réaction du public lors des représentations initiales.

La première partie comprend d'une part un bref historique de la relation salle/scène au théâtre, afin de démontrer les multiples facettes de la participation du public à travers les siècles, et mettre en évidence la répression qui a mené au calme des salles contemporaines. D'autre part, on y dresse un inventaire non exhaustif des différents moyens de créer un échange, une véritable communication entre ceux qui offrent le spectacle et ceux qui le reçoivent.

Mots-clés : Théâtre, Participation, Communication, Interaction, Comédie.

INTRODUCTION

Ce mémoire-production s'articule essentiellement autour de la création d'une pièce de théâtre, le *Cabaret de la fausse représentation*.

De la communication théâtrale...

A prime abord, il pourrait sembler curieux de proposer une pièce de théâtre comme mémoire de communication. Mais l'histoire du théâtre est aussi celle d'une négociation communicationnelle, d'une médiation de groupe entre les acteurs, ceux qui proposent le spectacle, (non seulement les comédiens, mais également les auteurs, metteurs en scène, techniciens...) et les spectateurs, ceux qui le reçoivent.

On oublie trop souvent qu'à son origine, le théâtre impliquait nécessairement une médiation active et constante entre ces deux pôles. Peu à peu cependant, en s'institutionnalisant, le théâtre dans sa forme conventionnelle semble avoir renoncé à cette dimension. Les artisans du théâtre sont devenus des artistes professionnels, ils ont acquis une réputation et une aura de respectabilité qu'ils n'avaient pas au début, et qui ont changé la donne. Ils sont aujourd'hui des monstres sacrés, et le public se tait dès qu'ils ouvrent la bouche. Tel partage des rôles, dans l'histoire du théâtre, n'a probablement jamais été aussi tranché qu'il ne l'est aujourd'hui.

La question principale à laquelle ce mémoire s'attaque, sans toutefois y apporter de réponse définitive, est celle-ci : les spectateurs peuvent-ils

se permettre de prendre la parole au théâtre? Si le spectateur n'a rien à dire, pourquoi est-il nécessaire de se faire rencontrer comédiens et spectateurs? Le cinéma, avec toutes les possibilités qu'offrent les nouvelles technologies, n'est-il pas mieux désigné pour transmettre la parole, le message, les émotions?

Le théâtre pose en effet un passionnant paradoxe communicationnel : d'un côté fête populaire, célébration de la parole et du geste, le théâtre pourrait être le lieu où chacun, spectateur autant qu'acteur, partage son plaisir, son déplaisir, ses opinions avec tous ceux qui l'entourent. Par contre, comment laisser assez de latitude aux acteurs pour proposer un discours, la mise en forme d'une idée, d'un spectacle répété et structuré, dans un chahut incontrôlable?

Sans prétendre trancher le dilemme, le *Cabaret de la fausse représentation* se veut une tentative d'aborder *in vivo* cette dimension; à tout le moins, d'amener les spectateurs à réfléchir sur la question. Les réponses, lors des représentations, furent multiples. Certains embarquèrent dans le jeu et participèrent, d'autres restèrent des témoins plus ou moins intéressés. Chaque public de théâtre, en effet, adopte une façon différente d'y répondre. Tous ceux qui l'ignoraient auront au moins appris, du moins nous l'espérons, que le public tranquille, la noirceur rassurante, le silence gêné ne sont pas des éléments incontournables ni essentiels du théâtre, et qu'ils sont apparus tout récemment dans l'histoire de cet art.

... à un théâtre de la communication

Plusieurs stratégies ont été utilisées pour amener notre public à réfléchir sur la communication salle/scène. L'une de celles-ci consiste à orienter les intrigues autour de différentes situations de communication; communication interpersonnelle, médiatique, politique, de service et autres se voient mises en scène au sein des différents sketches proposés. Derrière le ton largement humoristique, nous avons voulu sensibiliser le public à cet aspect déterminant sous ces formes actuelles. Modeste hommage, en quelque sorte à mon apprentissage dans le cadre de ma maîtrise.

Un plan

L'essentiel de ce mémoire-production est constitué par le texte de la pièce *Le cabaret de la fausse représentation* présent dans la seconde partie. Des notes sur l'intention derrière chaque scène, de même que sur la réaction des spectateurs lors des représentations, suivent le texte.

Préalablement, la première partie de ce travail explicitera davantage les deux dimensions qui encadrent le projet et que nous avons soulevées ci-dessus : la communication au théâtre et le théâtre de la communication.

Une copie numérique de la captation vidéo accompagnera le document déposé.

PREMIÈRE PARTIE

DOSSIER DE CONTEXTUALISATION

PREMIÈRE PARTIE : DOSSIER DE CONTEXTUALISATION

1.1 La communication participative au théâtre : un paradoxe

Reconnaissons-le: dans le cadre du théâtre institutionnel contemporain, les signes les plus explicites de la communication entre acteurs et spectateurs se limitent la plupart du temps aux rires et aux applaudissements de fin de spectacle. Sans doute ne faut-il y voir rien de bien surprenant : déjà, lors des premières sorties au théâtre organisées par le personnel des écoles, les professeurs n'insistent-ils pas lourdement sur le respect du silence et sur la bienséance inhérente à ce haut lieu culturel? Il serait déroutant pour ces professeurs de se voir transportés le temps d'une représentation à Paris, au début du 17^{ème} siècle, à l'hôtel de Bourgogne. Devant un public composé d'hommes chahuteurs à la réputation douteuse, dans un quartier si dangereux que les pièces devaient s'y terminer avant la tombée du jour pour permettre aux habitués un retour sécuritaire, force leur serait de constater que le théâtre n'a pas toujours impliqué une béate et silencieuse admiration.

L'hôtel de Bourgogne au 17^{ème} siècle représente évidemment un cas en soi et, même si chaque spectacle devait y être un intéressant *happening*, ce n'est probablement pas l'idéal pour entendre la proposition structurée et réfléchie d'un dramaturge. Tel est le paradoxe du théâtre : défini à l'origine autour de fêtes populaires et tribales auxquelles tout le peuple participait, il semble devenu aujourd'hui une exhibition peaufinée et destinée à une mince portion de la population. Dès lors, quel est le rôle du spectateur? Doit-il se taire et laisser parler l'auteur par la bouche des

comédiens, où plutôt intervenir quand il le désire, quitte à briser certains effets? Le comédien arrive sur scène préparé et entraîné, il connaît son texte par cœur, il a une intention précise et sait où il veut en venir. Le spectateur, de son côté, vit au théâtre diverses réactions intellectuelles, émotionnelles ou viscérales qui, si elles étaient exprimées, pourraient devenir un excellent levier de médiation sociale, offrir une sphère publique aux citoyens. Le théâtre a longtemps été l'une des façons de prendre conscience de la force du nombre. En voyant la réaction des autres spectateurs, en observant la négociation constante qui prenait place jadis dans les salles entre spectateurs et acteurs, le citoyen avait une démonstration claire de son pouvoir.

1.2 Histoire de la communication participative au théâtre

Un survol, même rapide, de l'histoire du théâtre sous l'angle de la communication participative entre acteurs et spectateurs suffit pour établir l'importance historique de cette dimension.

1.2.1 Du chamanisme au théâtre grec

Le théâtre tire ses origines d'une pratique qui réunit chants, danses, musique, maquillages et costumes, religion et croyances, et qui rassemble la communauté dans un même acte symbolique : le chamanisme, très répandu dans la plupart des sociétés traditionnelles.

Très rapidement un improvisateur – choriste plus doué ou simplement plus impressionnable – bondit au milieu du cercle et chante ou déclame. Chaque fois qu'il s'arrête, la foule reprend sans se lasser une phrase forcément très simple et très courte. [...] Ainsi se communique l'ivresse dionysiaque : l'individu multiplie la conscience de sa force par la nombre des participants.¹

Voici donc jetées les bases de ce qui deviendra le théâtre. La séparation salle/scène n'existe pas encore, tous sont conviés à cette fête tribale, il n'y a pas de spectateurs. L'individu multiplie la conscience de sa force, prend conscience de ce qu'il peut accomplir en mettant en commun les ressources de toute la communauté.

Prenant conscience du pouvoir du grand nombre et de la possibilité de synchroniser les efforts, la collectivité se retrouve renforcée. Cette force se voit utilisée pour exalter les combattants avant une bataille, pour guérir un individu ou tout le groupe d'un mal ou d'un mauvais esprit quelconque.

Le théâtre assume donc, dès son origine, une fonction précise : réunir les membres d'une communauté autour d'un acte symbolique, et faire prendre conscience à l'individu de l'importance de la participation active de chacun dans sa communauté.

Le chamanisme laissera progressivement la place à un théâtre plus codifié, plus élaboré, grâce, entre autres, à l'invention de l'écriture, qui permettra l'arrivée de la dramaturgie. Mais l'influence du chamanisme va longtemps s'exercer même sur le jeune théâtre grec : Dionysos, dieu du vin et de la fête, est aussi celui de la transe, de la folie. Homère, le premier à en faire mention, parle de « Dionysos le délirant ». (L'Iliade,

¹ Jan Doat, *Entrée du public*, p. 31

6.143). Les ménades, femmes consacrées à Dionysos, s'intoxiquent à l'aide de drogues et entrent dans des transes extatiques.

Dès le VII^e siècle, les officiants de Dionysos –également appelé Bacchus- bacchantes et bacchants, entonnent en son honneur « le dithyrambe », hymne versifié comme tous les textes sacrés. Ils dessinent un cercle – qui préfigure la forme du théâtre- autour de son autel, en exécutant des danses sérieuses et comiques. Certains choreutes évoluent au son des tambourins et des cymbales, investis, dans leur frénésie orgiaque, d'une grandeur imposante.²

Ce n'est pas l'image que l'on se fait habituellement du théâtre grec. Les troupes qui reprennent certains classiques présentent en effet le chœur comme une entité statique, composée de choreutes calmes et posés. Mais selon E.T. Kirby³, le chœur grec, à son origine, avait conservé cette frénésie et ces danses extatiques. Ce n'est donc pas sans raison qu'il se veut le représentant du peuple : issu directement de lui, il est le descendant des participants du chamanisme.

Les communautés grandissent, et tous ne peuvent plus participer directement à la représentation. Le spectateur apparaît donc, mais il est loin d'être passif et silencieux. Il hurle sa joie, chahute, siffle, applaudit, manifeste son horreur ou sa désapprobation. Comme le théâtre se joue en plein soleil et que l'amphithéâtre est en cercle, les spectateurs se voient les uns les autres, et les mouvements de foule sont plus facilement réalisables.

C'est aussi la naissance de l'acteur, qui n'est plus improvisateur mais devra désormais apprendre un texte et le réciter. L'évolution de l'acteur au théâtre grec, et celle de son importance croissante vis à vis du chœur,

² Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, p. 8

³ Voir son livre *Ur-Drama the Origins of Theatre*.

sont significatives. En effet, d'abord considéré comme un simple outil, support humain qui récite le texte, l'acteur acquiert peu à peu un statut de vedette comparable à ce qu'on connaît aujourd'hui. Dans *Théâtre et pouvoir en occident*, Jean-Luc Lagarce trace un parallèle entre la place de l'acteur au théâtre grec et celle du politicien :

La place de l'acteur est plus importante et apparaissent maintenant les concours qui lui sont réservés. Le rôle du chœur est considérablement réduit. Cette évolution dans la mise en scène est à mettre en relation avec les modifications que connaît la vie politique. Les structures mises en place aux siècles précédents sont peu à peu gagnées par une classe nouvelle de « politiciens » spécialistes. Le rôle politique est plus important : il n'est plus une possibilité et, tout à la fois, un devoir pour chacun des citoyens. Il devient au contraire un métier et un art. L'homme politique, comme l'acteur, prend de l'envergure : l'action dépend entièrement de lui et non plus d'une réunion du peuple. Dans la mise en scène, cette évolution est montrée le plus simplement possible : l'acteur s'élève par rapport au chœur, il s'en éloigne et souligne ainsi l'essentiel de son rôle dans le spectacle. [...] les acteurs et les hommes politiques deviennent célèbres, le public les connaît : ils deviennent les « mythes » présents du groupe, ils remplacent les idéaux qui guidaient et animaient la Cité.⁴

Le théâtre grec passe donc d'un art communautaire, dans lequel tous les participants –acteurs, chœur, spectateurs- ont la même importance, à un art régi par ce qui semble constituer les prémisses du *star system*. On n'insistera cependant jamais assez sur le fait que, même alors, le spectateur ne perd pas de vue la possibilité qu'il a de participer activement au spectacle. S'il ne se trouve pas une place de choreute ou de figurant, il ne se gêne guère pour s'exprimer pendant la représentation.

⁴ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, p. 43

Rappelons enfin que les festivals de théâtre en Grèce antique prenaient régulièrement la forme de concours. Si, au début, tous votaient pour les gagnants des concours de dramaturgie, cette tâche sera bientôt dévolue à dix juges. Mais le public aura toujours son mot à dire : à la fin des célébrations, une assemblée spéciale des citoyens vote le blâme ou l'éloge de l'archonte organisateur. Et, quand le choix des juges ne fait pas l'affaire du public, une émeute reste à craindre...

1.2.2 Le Moyen-Âge

Les spectacles dramaturgiques du Moyen-Âge se répartissent, pour l'essentiel, en deux grandes catégories : spectacles païens et mystères religieux. Les spectacles païens demandent peu de moyens et sont exécutés par des artistes jongleurs mariant saynètes, acrobaties, chants, musique et danse. Il y a fort à parier que ces représentations devaient ressembler beaucoup à celles de nos artistes de rue, et que les spectateurs y étaient souvent sollicités. Il est évident qu'un artiste de rue ignorant son public ne fera pas de vieux os. Une fois de plus, donc, un public participant et actif.

La deuxième catégorie, beaucoup mieux documentée, est celle des mystères religieux qui illustrent un ou plusieurs épisodes tirés de la Bible. Nés dans les églises, ils peuvent donner lieu à des spectacles à très grand déploiement, les organisateurs –des hommes d'Église- rassemblant jusqu'à plusieurs centaines de comédiens (tous amateurs jusqu'au XV^e siècle), figurants, artistes en tous genres, mais aussi des menuisiers, des peintres... Toute la ville semble vouloir y participer :

Nous savons que toutes les classes sont représentées dans l'auditoire, mais on sait moins que ces classes ont collaboré à la représentation. C'est une entreprise collective, et dans les actes qui la concernent, on voit figurer les échevins; le secrétaire de l'évêque, des chanoines, des représentants des couvents, des nobles, etc... Le clergé fournit généralement l'auteur ou le réviseur du mystère. [...] Les nobles s'intéressent à la représentation. Certains acceptent de tenir les rôles. Les bourgeois et les étudiants fournissent le reste des acteurs. Tous les corps de métiers, ou à peu près, sont intéressés à l'affaire : les maçons et les charpentiers pour la scène et les loges; les peintres et les tailleurs d'images pour tous les décors peints et pour tout ce qui est moulé; les orfèvres, les drapiers, les joailliers; les musiciens qui joueront au cours du mystère de la trompette ou de l'orgue, ou du tambourin ou de la harpe, etc..., etc... Il y a même parfois le bourreau qui est enrôlé [...] pour que les supplices [soient] accomplis sur la scène par quelqu'un d'expérimenté.⁵

Dans un tel contexte, comment pourrait-on s'attendre à ce que le public soit tranquille et silencieux? Il se sent, à juste titre, partie intégrante du spectacle, et agit comme tel, par exemple en accueillant avec émoi les acteurs –qu'on connaît personnellement– à leur entrée en scène.

1.2.3 La France à l'âge classique

Depuis ses origines jusqu'au Moyen Âge, le théâtre a ménagé une place importante à la participation populaire : le public en est un élément essentiel et central, de l'organisation à la représentation. Ce sera à la Renaissance que commencera la lente appropriation du théâtre par le pouvoir en place. Cette transformation débute par un changement architectural important : « Deux innovations architecturales ont sans

⁵ Raymond Lebègue in *Théâtre et collectivité*, p. 71

doute contribué à enlever au théâtre ce caractère de spectacle populaire : le fait de jouer dans des salles fermées, et la scène dite « à l'italienne ».⁶

En effet, la conception de la salle «à l'italienne» impose une séparation frontale entre comédiens et spectateurs, séparation qui était loin d'être aussi évidente dans les amphithéâtres grecs, ou même dans les théâtres élisabéthains comme le Globe, le théâtre où Shakespeare jouera une bonne partie de ses pièces et où la scène est véritablement avancée au milieu du public.

La scène « à l'italienne » sépare avant toute chose. Elle est peut-être héritée du dispositif de tréteaux du siècle précédent, mais elle n'en conserve toutefois que l'apparence scénographique. Elle accentue la séparation entre le public et les acteurs : ceux-ci se trouvent plus éloignés, plus haut, du fait de l'avant-scène et des nécessités qu'impose l'éclairage et ils sont pris dans une « boîte » sur les trois autres côtés du dispositif. Le théâtre « à l'italienne » condamne toute participation éventuelle du spectateur à la représentation, toute communication participative entre ces deux mondes.⁷

Le Moyen-Âge ne connaissait pas de salles de théâtre permanentes. Le théâtre s'y faisait de manière ponctuelle, dans la rue sur des tréteaux, dans les églises, ou, pour les grands mystères, sur des scènes montées pour l'occasion. Dans les premières salles permanentes, on retrouve la fébrilité, les mouvements de foule de ces fêtes populaires. En Italie et en Angleterre, les théâtres sont d'abord la suite logique des places où les troupes montent leurs tréteaux : elles consistent en une scène avancée au milieu et entourée de loges superposées, le tout sans toit. On y fait donc du théâtre au soleil, en plein jour, comme en Grèce antique.

⁶ Michel Viegnes, *Le théâtre : problématiques essentielles*, p. 136

⁷ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, pp.103-104.

En France, les premières salles permanentes sont couvertes. L'hôtel de Bourgogne est construit en 1548 par les Confrères de la passion, une troupe de bourgeois parisiens. À l'origine, sa fréquentation est mal vue et dangereuse. Située dans un quartier mal famé, on ne s'y rend qu'avec précaution, et en plein jour. Sa réputation de coupe-gorge est telle qu'une loi oblige les spectacles à s'y terminer avant le coucher du soleil, afin de réduire les risques de rapines. Son public est donc constitué uniquement d'hommes, et pas des moins courageux. On peut imaginer le genre d'ambiance qu'il en résulte, et qui n'était sûrement pas favorable aux tragédies verbeuses.

L'éclairage –aux chandelles- est le même dans toute la salle, autant au-dessus du public que sur la scène. Les comédiens s'adressent directement au public, et les pièces sont truffées de sentences, de phrases morales déclamées de façon autoritaire. Le public crie son désaccord ou applaudit à tout rompre, demande la répétition des passages les plus savoureux, interagit avec les comédiens. Il s'agit encore d'un art communautaire; en effet, même si l'auteur est maintenant un individu unique, la pièce, quant à elle, peut changer à chaque représentation, dépendamment des réactions du public.

Les troupes s'y produisant doivent donc rivaliser d'inventions de toutes sortes pour maintenir l'attention du public. C'est l'âge d'or de la farce, cette courte pièce comique, souvent grivoise et absurde, aux personnages grossièrement définis. Le trio célèbre de Turlupin, Gaultier-Garguille et Gros-Guillaume fait la pluie et le bon temps sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, mais, rapidement, un théâtre plus élaboré accompagne ces farces.

On considère habituellement Alexandre Hardy (1570-1632) comme le premier auteur dramatique professionnel français. Hardy écrit pour le peuple, seul public véritablement intéressé au théâtre. Ses pièces sont truffées d'éléments fantastiques, de déguisements, de coups de théâtre destinés à captiver les spectateurs et leur enlever l'idée de chahuter les comédiens.

Mais le théâtre va évoluer assez rapidement vers un style moins hétéroclite, plus structuré. Les causes de ce changement sont multiples. Premièrement, deux groupes qui s'intéressaient peu au théâtre commencent à se l'approprier : les nobles et les femmes. Ces dernières, qui jusqu'alors ne juraient que par les salons et les romans à l'eau de rose, investissent l'Hôtel de Bourgogne, entre autres à cause de l'énorme influence du roman *L'Astrée* (d'Honoré d'Urfé) sur les dramaturges de l'époque, qui en font une multitude d'adaptations. Les femmes et les nobles fréquentant le théâtre, il n'est plus question d'y laisser impunis les crimes qui s'y commettent aussi bien à l'intérieur qu'aux alentours. Peu à peu, les lois sur le théâtre se font plus sévères. En 1641, on y interdit le port d'armes, et, bien que cette loi tarde à être effectivement appliquée, elle rend plus facile l'imposition de l'ordre dans l'enceinte du théâtre.

Puis, la redécouverte et la diffusion à grande échelle des manuscrits des auteurs antiques -en commençant par Sénèque et Térence-, vont énormément influencer le goût de l'époque. On tente alors de s'éloigner de l'esthétique baroque de la farce et des intrigues faciles pour retrouver la grandeur des pièces antiques. La traduction, par Scaliger, de la *Poétique* d'Aristote, en 1561, fait de plus en plus d'adeptes et les règles d'unité qui en découlent finissent, vers 1630, par devenir la norme avec laquelle on juge les œuvres dramatiques.

Il s'agit là d'un moment clé dans l'histoire du théâtre : pour la première fois, l'opinion du public n'est plus l'élément essentiel dans le succès ou l'échec d'une pièce. L'auteur doit composer d'une part avec le goût des nobles, qui accordent ou non leur protection à tel ou tel auteur, mais aussi, depuis peu, avec les érudits de l'époque qui ne jurent que par les règles classiques.

1.2.4 Les règles classiques

Suite à ce qu'on a appelé la querelle du *Cid*, Richelieu demande à un poète et esthéticien français, Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, de codifier la doctrine dramatique. Avec Jean Chapelain, auteur des *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, et l'abbé François Hedelin d'Aubignac, qui publie en 1657 sa *Pratique du théâtre*, il établit les règles qui seront presque universellement respectées par ceux qui, en France du moins, espèrent vivre de la plume du dramaturge. Les deux principales sont la vraisemblance et la bienséance.

La bienséance veut qu'on ne présente pas sur scène un événement ou un acte qui soit contraire à la morale et au goût du public. On voit tout de suite à quel point cette règle est restrictive et interdit aux dramaturges toute tentative de choquer le public, de lui présenter autre chose que ce qu'il connaît.

Quant à la vraisemblance, elle se résume facilement avec un exemple justement tiré du *Cid* : dans cette pièce, basée sur des faits historiques, Chimène finit par accepter d'épouser Rodrigue, le meurtrier de son père.

C'est un des aspects du *Cid* qui furent les plus critiqués à l'époque. En effet, l'amour de Chimène pour Rodrigue, bien qu'historiquement démontré, allait à l'encontre de la vraisemblance qui voulait que ce personnage n'éprouve que de la haine envers le meurtrier de son père. On ne doit pas, disaient les théoriciens de l'époque, chercher à montrer le *vrai*, mais bien le vraisemblable, quitte à remanier certaines intrigues historiques.

De cette dernière règle découlent les trois unités. Unité d'action, effectivement mentionnée par Aristote et voulant que la tragédie soit centrée sur une seule action, les actions secondaires étant liées à la principale. Unité de temps, voulant que l'action de la pièce se déroule en une seule journée. Unité de lieu, enfin, jamais mentionnée par Aristote, mais conséquence logique de l'unité de temps.

1.2.5 La résistance aux règles : Molière et la Foire

Il résulte des règles classiques que le plaisir du spectateur n'est plus l'élément primordial de la représentation dramatique. Mais le public ne s'en laisse pas facilement imposer. Il n'a que faire des règles, il veut avant tout s'amuser. À part les nobles, qui ont leurs loges et sont confortablement assis, le commun des spectateurs est debout au parterre, ce qui facilite l'activité et l'indiscipline. Rappelons que la salle est éclairée pendant le spectacle. Tout le monde se voit donc, et si la pièce ne plaît pas, rien n'empêche de poursuivre toute autre activité sociale au grand dam des comédiens.

Mais encore faut-il qu'on écrive pour le public. Les dramaturges sont de moins en moins nombreux à le faire, préférant de loin s'assurer un

revenu substantiel en donnant leur allégeance aux nobles, fidèles gardiens des règles classiques.

Molière constitue un cas particulier. Il est en effet le dernier dramaturge de l'époque classique française à accorder une réelle importance à l'opinion du parterre. Pour Molière, c'est lui le vrai juge de la qualité d'une pièce.

L'hôtel de Bourgogne est le théâtre officiel, celui du public lettré et des « comédiens graves »; celui de Molière réunit un public beaucoup plus populaire, celui qui allait autrefois à l'hôtel pour Hardy et Gaultier-Garguille. Quand la troupe de Molière aura à son tour disparu, au profit de la Comédie-Française, ce public-là ne trouvera plus de théâtre selon son cœur que dans les spectacles de la Foire.⁸

La foire est en effet le seul endroit à Paris où le théâtre n'a jamais de problème d'achalandage. La foire est populaire, et si on n'y aime pas le spectacle, on peut facilement le transformer. Quoi qu'il arrive, il y aura toujours quelque chose d'amusant. En effet, au théâtre de la foire, on présente ce qu'il n'est plus convenable de présenter sur les scènes royales : les farces, la commedia dell'arte, la jonglerie, les acrobates. Les acteurs de la foire sont les ancêtres des humoristes d'aujourd'hui et, comme de nos jours, ils sont critiqués par les artistes des scènes officielles. Au début du 18^e siècle, devant l'immense popularité de la foire, les Comédiens-Français demandent –et obtiennent- du roi qu'on empêche les comédiens de la foire de... parler, sous peine de sévères amendes! Ne reculant devant rien, les auteurs conçoivent la comédie à *la muette* : les acteurs font de la pantomime, et on montre divers écriteaux contenant à la fois leur texte et l'air sur lequel on doit le chanter. C'est donc le public

⁸ Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, p. 103

qui donne la parole aux acteurs. Trouverait-on meilleur exemple de participation et de résistance à la censure?

1.2.6 Vers l'accalmie du public

En 1697, une police du théâtre est créée. Elle est chargée d'assurer la sécurité des spectateurs, mais aussi d'imposer le silence pendant la représentation et le respect des comédiens et du répertoire. Les résultats se feront sans doute attendre, puisque ce n'est qu'en 1758 que Diderot écrit :

Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait d'un côté *Place aux dames !* ; d'un autre côté, *Haut les bras, monsieur l'abbé!*; ailleurs, *À bas le chapeau!*; de tous côtés, *Paix là! Paix la cabale!* On s'agitait, on se remuait, on se poussait ; l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue; mais survenait-il un bel endroit? C'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'auteur, de l'acteur et de l'actrice. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse ; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde ; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait encore longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui, on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va... Ces fusiliers insolents préposés à droite et à gauche pour tempérer les transports de mon admiration, de ma sensibilité et de ma joie et qui font de nos théâtres des endroits plus tranquilles et plus décents que nos temples, me choquent singulièrement.⁹

⁹ Denis Diderot, *Oeuvres complètes, Réponse à la lettre de Mme Riccoboni* [document électronique] pp. 400-401

Un an plus tard, on enlève les banquettes sur la scène. En effet, auparavant, sur la scène de la Comédie-Française, se trouvaient un certain nombre de sièges fort chers, réservés aux nobles, qui venaient au théâtre autant pour se montrer que pour regarder la pièce. Cela créait des situations un peu absurdes, les scènes intimes étant remplies de monde. On raconte par exemple l'histoire de ce comédien qui jouait Brutus et qui a dû, pour se frayer un chemin parmi les spectateurs, en désespoir de cause, lancer l'étonnante tirade : « Excusez-moi messieurs, mais je dois aller tuer César! »

Mais le coût exorbitant de ces banquettes privilégiées est un bon argument pour leur conservation. C'est finalement le Comte de Lauragais, amateur de théâtre en général et d'une jeune comédienne en particulier, qui, devant les hauts cris de Voltaire et de la comédienne en question, va libérer la scène en rachetant les banquettes et en installant à la place des loges au-dessus du parterre.

En 1782, on finit par installer des chaises au parterre, après plusieurs années de chaudes discussions entre le clan du parterre debout et celui du parterre assis. Ce dernier, avec en tête un certain La Harpe, est d'avis qu'un public assis et plus discipliné serait préférable, alors que les autres, dont les auteurs Mercier et Marmontel, et je cite ici Antoine Lilti dans sa critique de l'ouvrage de Jeffrey S. Ravel, *The contested Parterre*, « s'opposent à l'introduction de bancs et défendent la communication bruyante et passionnelle des émotions. À leurs yeux le parterre est un modèle démocratique de public dont la turbulente unanimité, qui se manifeste dans les applaudissements et les cris, s'oppose aux opinions discrètes et incompatibles des loges aristocratiques. »¹⁰

¹⁰ Antoine Lilti, http://www.ehess.fr/centres/grihl/CR_Grihl/CRLilti03.htm

Les deux clans sont donc d'accord : un public assis est plus discipliné qu'un public debout. À l'approche de la Révolution Française, le théâtre est un lieu politique, un endroit où le parterre, refuge du peuple, devient littéralement un personnage de la pièce. Il conteste, discute, fait des liens entre la pièce et sa réalité quotidienne. Le public s'assagit tranquillement suite à l'introduction des bancs au parterre. Mais il bouge et parle encore, entre et sort à n'importe quel moment de la représentation, se sent, en un mot, impliqué dans l'œuvre qu'il voit.

Les Français qui se sont battus au 18^{ème} siècle pour que la pièce de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, voie levée l'interdiction qui l'empêchait d'être montée sont les mêmes qui participent à la révolution qui suit quelques années plus tard. Plusieurs auteurs ont déjà parlé du lien entre le théâtre et la révolution et, bien que ce lien semble moins important qu'on le prétend, il n'y a aucun doute que la pièce eut une certaine influence. Ernest Lunel, dans *Le théâtre et la révolution*, donne quelques exemples de spectateurs utilisant une représentation théâtrale pour passer un message à leurs dirigeants :

Le public manifeste dans les salles de théâtre. Les pièces donnaient lieu à des allusions expressives. La reine alla un jour voir *l'Amant bourru* et comme un des acteurs disait à Saint Germain (valet de la Comédie) : « C'est un coquin qui fait tout de travers, il faut que je le chasse », le public se tourna vers Marie-Antoinette et applaudit longuement. Cette manifestation contre le Saint-Germain de la pièce visait le ministre de la guerre Saint-Germain qui avait introduit dans l'armée la discipline allemande et ses châtiments corporels. Peu après, lors d'une représentation d'*Athalie*, comme Joad donnait ses conseils à Joas, chaque vers fut interrompu par des huées, mais la phrase « Hélas! Ils ont des Rois égaré le plus sage! », provoqua presque une émeute. Dans Joas on voyait Louis XVI et dans Joad l'interprète du peuple.¹¹

¹¹ Ernest Lunel, *Le Théâtre et la révolution*, p. 22

1.2.7 La chute du classicisme : Le cas *Hernani*

Même si les spectateurs sont plus calmes au 19^e siècle, ils n'hésitent pas à s'impliquer directement quand le besoin s'en fait sentir. Évidemment, les manifestations bruyantes, les querelles sont déjà à cette époque l'exception plus que la règle, mais elles peuvent au moins exister, contrairement à ce qu'on voit de nos jours. Un des exemples souvent cités est ce qu'on a appelé la bataille d'*Hernani*, bataille qui a marqué la fin de l'époque classique. Victor Hugo, auteur de cette pièce, fait partie du mouvement romantique, qui se bat contre la rigidité des règles classiques et la séparation des genres. La guerre entre romantiques et classiques s'effectue dans les journaux, mais aussi au théâtre, et lors des premières représentations d'*Hernani*, en février 1830, les spectateurs s'invectivent, s'insultent, se battent pendant le spectacle. Difficile aujourd'hui d'imaginer une telle passion, une telle hargne entre deux camps pour une simple divergence d'opinion artistique. Le théâtre est encore, à cette époque, un lieu d'échange, une place publique.

1.2.8 Le cas Antoine

C'est finalement André Antoine, le célèbre metteur en scène et comédien, fondateur, en 1887, du Théâtre-Libre, qui rive son dernier clou au public indiscipliné. Public qui n'a plus rien à voir avec le public de Hardy, mais qui est composé en grande partie d'intellectuels, d'artistes, d'étudiants et de critiques qui n'hésitent pas à siffler les pièces moins réussies, à lancer des blagues au beau milieu d'une scène tragique, etc.

Antoine amène plusieurs modifications à la façon dont le théâtre est joué. Grand promoteur du jeu naturaliste, il montre régulièrement son dos aux spectateurs, ce qui fait scandale. Il refuse la déclamation, préférant des comédiens qui ne projettent pas et parlent de façon naturelle. Il récuse aussi toute interaction avec le public. Ses comédiens ne doivent pas regarder les spectateurs mais les ignorer totalement.

Antoine a pris cette dernière idée de la troupe des Meininger¹², qu'il a vu performer en Belgique. Il a également pris d'eux l'idée d'éteindre la lumière dans la salle pendant les représentations, ce qui constitue une autre étape cruciale dans la séparation spectateur/acteur. Si Wagner fût le premier à mettre cette idée en application, à Bayreuth, en 1876, c'est Antoine qui imposera en France cette façon de faire.

Antoine finalise la séparation, il concrétise le quatrième mur séparant le public des comédiens, déjà évoqué par plusieurs théoriciens, mais jamais vraiment respecté.

Si l'on considère que la scène est un cube, fermé par trois « murs » dans le fond et sur les deux côtés, les acteurs, selon Diderot, doivent imaginer un « quatrième mur », séparant la scène de la salle, et jouer comme si le public n'était pas là, ou ne pouvait pas les voir. Ainsi s'établit l'illusion théâtrale : la scène devient un lieu clos, et le public peut avoir l'impression d'assister à une action de la vie réelle, à travers une fenêtre. C'est précisément cette barrière imaginaire, qui établit une dualité entre scène et salle, regardés et regardants, que Jean-Jacques Rousseau critiquait dans le théâtre. Dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau place la fête populaire au-dessus du théâtre, car la fête est un spectacle où toutes les personnes présentes peuvent être acteurs et participer activement.¹³

¹² Troupe allemande dirigée par le Duc de Saxe-Meiningen.

¹³ Michel Viegnes, *Le théâtre : problématiques essentielles*, p. 65

Antoine semble avoir une relation ambiguë avec ses spectateurs. Il écrit, dans *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre* : « Le jour où le grand public sera librement admis à voir ces spectacles réservés à une élite, nous ne serons plus qu'une scène ordinaire et nous tombons dans les pattes de la censure »¹⁴. Un peu plus loin, « Les blagueurs habituels ont été matés; au troisième acte, deux ou trois fumistes ayant essayé de blaguer dans l'obscurité, Bauer en a giflé un. »¹⁵ Et encore :

« ...j'étais tellement énervé par l'attitude du public, que, sorti dans les couloirs, j'ai pincé un grand diable, l'un de nos abonnés, s'amusant à ouvrir les portes des loges pour chahuter. Je l'ai fait descendre au contrôle et on lui a remboursé sa cotisation séance tenante. Il était stupéfait. »¹⁶

Antoine n'accepte pas l'indiscipline dans son théâtre, qu'il réserve à une élite. En effet, le théâtre d'André Antoine n'est pas public. La troupe du Théâtre-Libre est constituée en grande partie d'amateurs, et ils jouent pour des intellectuels triés sur le volet et invités individuellement à s'abonner à chaque saison. C'est pour cette raison, ironiquement, qu'Antoine doit cesser les activités du Théâtre-Libre dès 1894. Les quelques représentations publiques qu'il donne de ses pièces, de même que les tournées qu'il entreprend en Europe pendant la saison morte ne sont pas suffisantes pour payer la prochaine saison. Antoine finançait jusqu'alors ses représentations privées à l'aide de ces représentations publiques rares et courues.

Croit-il que le peuple est trop fruste pour comprendre les innovations qu'il apporte à la scène? Est-il plus simplement sensible à toute critique, et veut-il échapper au jugement du public? Quoi qu'il en soit, Antoine a

¹⁴ André Antoine, « *Mes souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*, p.122

¹⁵ Ibid., p.124

¹⁶ Ibid., p.255

gagné son combat et il a imposé le quatrième mur, peut-être aidé par le succès du cinéma. La popularité grandissante du septième art a fait beaucoup pour rendre acceptable et comme allant de soi la pénombre dans la salle pendant le spectacle, le refus du contact entre acteurs et spectateurs, de même que le silence obligé du public. Le projectionniste ne pouvait pas facilement arrêter le film et repasser un extrait que les spectateurs auraient mal compris, comme ça se faisait au théâtre. Il fallait donc se taire et se garder d'intervenir.

1.2.9 Et maintenant?

Aujourd'hui, les spectateurs perçoivent la lumière allumée dans la salle pendant une pièce comme une agression et ils se sentent mal à l'aise de se voir ainsi exposés. Un peu plus d'un siècle après Antoine, une pratique universelle a été remplacée par son opposée, qui est maintenant tout aussi universelle et non contestée.

Les raisons exactes de l'absence de participation du spectateur contemporain sont difficiles à cerner, mais plusieurs facteurs semblent y contribuer.

Obstacles matériels : D'abord, les conditions physiques de la représentation. Comme nous l'avons vu plus haut, nos salles, souvent construites selon le modèle à l'italienne, délimitent les territoires respectifs des spectateurs et des comédiens. Symboliquement, la salle dit au spectateur qu'il a une place, un rôle déterminé. De plus, le confort des fauteuils, la pénombre ambiante, le protocole souvent lourd entourant la représentation contribuent à isoler le spectateur.

Obstacles sociaux : Alors qu'autrefois les comédiens étaient des saltimbanques ou des amateurs, ils ont aujourd'hui leur union, leurs écoles, et on ne les voit plus comme des citoyens de seconde classe. Ils sont au contraire admirés et respectés, et le respect s'accompagne souvent d'une certaine distance. Considérés comme des modèles, ou à tout le moins des experts dans leur domaine, ils imposent le silence : le public n'ose plus déranger les monstres sacrés que sont devenus les gens de théâtre. Ceux qui pourraient avoir envie de s'exprimer malgré tout seraient vite remis à l'ordre par la majorité silencieuse.

Obstacles économiques : Le prix de plus en plus élevé des places de théâtre fait en sorte d'exercer une présélection des spectateurs. Les gens moins aisés, qui à l'origine formaient la plus grande partie des spectateurs, peuvent difficilement se payer ce luxe. Et ceux qui peuvent se le payer désirent avant tout en avoir pour leur argent, et ne pas être dérangés par des chahuteurs. Encore une fois, une pression sociale s'exerce qui réduit au silence toute tentative de participation.

1.3 Les formes de la communication participative au théâtre

Comment, dans le cadre d'une pièce, stimuler une certaine complicité avec le public? Comment mettre en place les conditions propices pour que les spectateurs puissent, via les acteurs, interagir avec les créateurs? Pour que, de ce fait, chaque représentation devienne unique, le résultat d'une rencontre entre un groupe d'artistes et un public? La question, on l'a vu, n'est pas nouvelle et les tentatives en ce sens, multiples. Il est possible de dresser, à titre d'exemple, une première nomenclature des différentes modalités d'interaction au sein du spectacle théâtral. Il est à

noter qu'il s'agit ici de façons proposées par les créateurs; il va sans dire que les spectateurs peuvent, toujours, décider d'interagir ponctuellement et spontanément, en ajoutant une blague, par exemple, comme ça se voit souvent lors des représentations de théâtre d'été.

1.3.1 Le quatrième mur

Ce « quatrième mur » est le dispositif présent sur la plupart des scènes institutionnelles depuis un peu plus d'un siècle. Les comédiens font mine de ne pas se savoir regardés, ils offrent un spectacle rodé, réglé au quart de tour. On y repère néanmoins une certaine interaction : le public réagit à ce qu'on lui présente, il rit, sursaute, renifle quand c'est triste. Ces réactions n'échappent pas aux comédiens chevronnés, qui vont pouvoir modifier leur jeu en conséquence. Néanmoins, on ne peut guère parler d'une véritable communication, et encore moins d'une célébration artistique. Subsiste un déséquilibre majeur : d'un côté les artistes qui parlent, de l'autre les simples spectateurs qui écoutent.

1.3.2 L'adresse au public

L'ajout d'un narrateur, à lui seul, crée déjà une complicité avec le public. On s'adresse à lui, on lui explique certains détails, on lui présente la pièce qu'il va voir dans un prologue. Cette adresse peut prendre les formes les plus diverses. Il est à noter que même au Théâtre-Libre d'André Antoine, le spectacle commençait par un prologue, dans lequel la pertinence du texte se trouvait explicitée. S'il n'y a pas nécessairement plus d'interaction quand on s'adresse au public, l'interpellation ménage

cependant plus de place dans l'éventualité où les spectateurs voudraient répliquer. C'est le mode d'interaction privilégié par les humoristes¹⁷ qui, bien souvent, créent une complicité avec le public, lui parlent, le prennent à témoin. Yvon Deschamps, l'humoriste québécois, est passé maître dans l'art d'utiliser l'adresse au public. Quand il dit, dans son monologue *Cable TV*, : « *On a tout ce qu'il faut pour faire des belles accidents. On a des passages à niveau, on a des femmes chauffeurs* » et que les spectatrices rouspètent, il réplique : « *Choquez-vous pas madame, je sais que vous êtes capables de les faire, les accidents, c'est eux autres qui nous les montrent pas!* ». Même si cette réponse est visiblement préparée d'avance, elle crée une complicité avec le public qu'un spectacle à quatrième mur ne peut atteindre.

1.3.3 La participation déléguée

Dans certains cas, l'interaction, au lieu de se faire avec l'ensemble des spectateurs, s'effectuera avec un ou plusieurs individus, souvent sélectionnés au hasard. Ces derniers représentent en quelque sorte l'ensemble du public. Au cirque, c'est le spectateur invité par le clown à descendre sur la scène pour jouer avec lui –souvent à ses dépens!-. Un excellent exemple de cette forme d'interaction se retrouve dans le spectacle *Icaro*, de Daniele Finzi Pasca. Chaque soir, il choisissait un spectateur dans la salle pour lui faire interpréter le rôle d'un compagnon de chambre dans un hôpital, pour jouer avec lui et tenter de s'évader ensemble de la tristesse du lieu. S'il est évident que la personne choisie connaîtra une expérience unique dont elle se souviendra toute sa vie, par

¹⁷ À nos yeux, les humoristes ont bien leur place dans ce mémoire, du fait que leur prestation relève du théâtre. En effet, dès qu'un être humain raconte quelque chose à un groupe, il y a théâtre, la séparation des genres (danse, théâtre, humour, chant, etc.) constitue un phénomène relativement récent dans l'histoire de l'Art.

contre, pour les autres spectateurs, il s'agit là d'une interaction plutôt faible, basée sur l'empathie, une participation par procuration.

1.3.4 Le rôle imposé

Il arrive encore que les créateurs refusent de laisser le spectateur se contenter de jouer le personnage du spectateur : ils lui imposent un autre rôle. Ce rôle, le spectateur peut difficilement le refuser puisqu'il n'est souvent que suggéré, soit par le décor, les comédiens ou la disposition du public. Par exemple, quand Jerzy Grotowski, le grand metteur en scène polonais, a mis en scène en 1963 son adaptation du *Faust* de Marlowe, il a placé les spectateurs non pas dans une salle conventionnelle, mais autour de grandes tables, dans un festin destiné au personnage principal. Les spectateurs jouaient donc, malgré eux, les rôles des convives de Faust. Dans le *Cabaret de la fausse représentation*, présenté plus loin, on retrouve, dans la courte pièce *Vlad!*, un exemple de cette forme d'interaction. Comme l'action se déroule dans un studio de télévision lors de l'enregistrement d'un talk-show, les spectateurs de théâtre doivent devenir des spectateurs de télévision. La différence réside dans la présence de l'animateur de foule, qui leur dicte scrupuleusement ce qu'ils doivent faire : applaudir, huer, manifester l'admiration, etc.

1.3.5 La participation balisée

On peut aussi demander au spectateur de participer à une partie du spectacle, en lui expliquant soigneusement ce qu'on attend de lui. Il s'agira de répéter certaines phrases d'une chanson ou même d'un texte

(Yvon Deschamps l'a fait dans son *Monologue à répondre*, par exemple). Au théâtre, ce sont les *spectacles à la muette*, dont nous avons déjà glissé un mot au chapitre précédent. Les comédiens de la foire, ne pouvant parler, mimaient leur rôle, et des écriteaux, indiquant le texte à chanter et l'air sur lequel on devait le chanter, descendaient du plafond de la scène. Le public, autant par désir de participer que pour faire enrager les artistes de la Comédie-Française qui voulaient fermer les théâtres de la foire, s'en donnait alors à cœur joie. On peut reprocher à cette forme d'interaction le fait qu'elle est si bien balisée qu'elle ne laisse que peu de place à l'impulsion, à l'initiative personnelle du spectateur. Ce sera un peu le thème de *On veut rien savoir*, la chanson à répondre du *Cabaret de la fausse représentation*. En définissant des balises très simples et répétitives, on impose au public un tel automatisme qu'il finit par répondre même quand il n'est pas d'accord avec le propos du chanteur.

1.3.6 Le spectacle à menu

Le « *spectacle à menu* » est un spectacle dans lequel le public a à faire des choix qui influenceront le déroulement de l'histoire, ou la distribution. Par exemple, dans *Mars et Vénus*, une pièce québécoise sur la vie de couple¹⁸, le public était amené à diriger le destin des deux personnages principaux :

¹⁸ Mars et Vénus, de Stéphane E. Roy et Sylvain Larocque, avec Sylvain Larocque et Sonia Vachon.

À certains moments, six fois pour être précis, Stéphane arrive sur scène et dit au public: "Deux choix s'offrent à vous et le destin de ce couple est entre vos mains." Il formule alors des propositions du genre: "Voulez-vous que ce soit l'homme ou la femme qui fasse les premiers pas?" Le public vote et on poursuit. Avec les différentes combinaisons de choix du public, il y a soixante-quatre versions du spectacle possibles.¹⁹

Nous sommes en présence ici d'une véritable interaction, puisque c'est le public qui détermine l'issue du spectacle. Ici encore, par contre, cette participation est balisée, prévue d'avance, toutes les possibilités étant répétées et apprises avec autant de soin.

1.3.7 Le théâtre forum

Développée dans les années 1960 par Augusto Boal, cette forme théâtrale se base sur l'utilité sociale du théâtre. Sa visée en est essentiellement une de changement social. Le déroulement procède à peu près ainsi : un groupe de comédiens présente une courte scène, de 10 à 20 minutes, montrant un protagoniste dans une situation d'oppression. La scène se termine mal, le personnage principal ne pouvant combattre le système dans lequel il se trouve. Après la scène, le meneur de jeu demande si un spectateur (Boal les appelle les *spect-acteurs*, montrant bien là l'importance qu'il accorde à l'interaction) veut venir prendre la place du protagoniste et proposer une idée pour modifier l'issue de l'histoire. Tous les spectateurs sont encouragés à commenter, donner des idées ou des objections, à prendre la place d'un ou plusieurs personnages de la pièce, etc. Si certains ont pu reprocher à cette forme de théâtre de sortir un peu des limites de l'art, de n'être pas exclusivement un

¹⁹ Sylvain Larocque cité par Stéphane Despatie dans le journal *Voir* du 19 janvier 2006. (<http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=38377>)

spectacle, il s'agit sûrement d'une des formes d'interaction les plus complètes. Notons que Boal, maintenant député à la chambre législative de Rio de Janeiro, utilise présentement cette technique (qu'il a rebaptisé théâtre législatif, mais dont les principes sont les mêmes) dans le but d'amener les spectateurs à proposer des lois plus logiques pour faire face aux divers problèmes sociaux.

1.3.8 Le spectacle interactif

Dans la perspective du spectacle interactif, c'est l'interaction entre les spectateurs, et entre les spectateurs et les comédiens, qui donne son sens au spectacle. Il n'y a plus de séparation entre salle et scène, mais un grand lieu dans lequel tout le monde déambule, avec des instructions et un but précis. Au Québec, la compagnie Dérives urbaines est spécialisée dans ce genre de jeu-spectacle. *Klassino*, une de leurs pièces créée en 1993²⁰, se déroule dans un casino, et les participants auront à gagner de l'argent tout en interagissant avec les autres joueurs, avec la lutte des classes en toile de fond.

Dans ce casino, les spectateurs deviennent tout simplement des joueurs et peuvent circuler librement dans la salle pendant le déroulement du spectacle. Ici toutefois, le jeu social se superpose aux jeux de hasard puisque dès le début de la pièce, les joueurs choisissent une enveloppe qui déterminera leur appartenance à une classe sociale particulière (riches, classe moyenne et pauvres). Mieux que toutes les explications théoriques, ils vivront ainsi de manière symbolique et temporaire l'expérience de la fracture sociale et de la frustration ressentie par les exclus de la société de consommation.²¹

²⁰ Le lecteur désirant en savoir plus sur les spectacles de la troupe Dérives urbaines peuvent consulter le mémoire d'Hélène Gagnon, *Le jeu-spectacle, une dramaturgie fondée sur le jeu du spectateur*, dont la référence est donnée dans la bibliographie.

²¹ <http://www.derivesurbaines.org/premiersite/klassino/klassino.htm>

Le spectacle subsiste encore, puisqu'il y a aussi, sur place, des comédiens ayant appris leur texte, des personnages impliqués dans un récit structuré. Mais chaque spectateur a la possibilité d'improviser, de prendre part à l'action, même de créer d'autres situations. Il n'existe que la limite qu'il s'impose lui-même.

1.3.10 L'interaction au théâtre.

Il va de soi que tout théâtre, à divers degrés, est interactif. Le développement de cette interaction a l'avantage de faire du spectateur autre chose qu'un témoin passif, mais, en revanche, elle a l'inconvénient de miner le statut du spectacle comme proposition concrète et unilatérale de l'artiste, une façon structurée et personnelle de voir le monde. L'interaction doit se doser avec soin : assez pour permettre une relation d'égal à égal avec les créateurs, mais assez peu pour laisser le spectacle créer son propre univers.

1.4 La communication participative au théâtre : la preuve par la scène.

1.4.1 Un objectif ambitieux

Parallèlement à l'institutionnalisation du théâtre occidental décrite auparavant, un certain théâtre de la participation aura donc continué à explorer diverses modalités au sein de son parcours historique. Sans nécessairement opter pour des formules aussi tranchées, et pour reprendre le questionnement qui ouvrait la section précédente, « *peut-on, dans le cadre d'une pièce, créer avec le public une certaine*

complicité? Comment mettre en place les conditions nécessaires pour que les spectateurs puissent interagir avec les créateurs, et que chaque représentation soit unique, véritablement le résultat d'une rencontre entre un groupe d'artiste et un public? »

Dans cette optique, il n'était sans doute de meilleure perspective que celle de l'expérimentation artistique. Notre collaboration avec Michel Leduc à l'écriture du spectacle théâtral *Le cabaret de la fausse représentation* offrait alors une occasion unique de nous rapprocher de la dynamique recherchée entre une proposition d'univers et de discours scéniques et l'ouverture d'un espace de participation. Nous avons donc tenté d'insérer dans le cadre de la pièce et de son dispositif divers éléments susceptibles de stimuler, amorcer et encourager la participation du public.

Le cabaret de la fausse représentation se proposait donc un objectif relativement ambitieux et précis. Il s'agissait, au-delà, au-delà du plaisir pris à un spectacle, de stimuler le public à s'interroger sur la pertinence de la communication salle/scène au théâtre. En l'encourageant à « jouer le rôle » de différents publics, à expérimenter certaines formes de communication salle/scène qu'on voit rarement sur la scène de nos théâtres institutionnels, peut-on lui faire prendre conscience, par exemple, que les spectateurs sages et silencieux ne sont arrivés au théâtre que très récemment, et que la participation a toujours, auparavant, été plutôt la règle que l'exception?

Cette dimension participative devait également déboucher sur une perspective critique. Des spectateurs qui se contenteraient d'accomplir ce qu'on leur demande de faire, sans réfléchir, ne seraient que des robots

dont la participation n'a guère d'intérêt dans notre optique. La participation du public peut-elle entraîner un choc des idées, un choc débouchant dans la confrontation ou, encore mieux, dans l'évolution de tous les participants, qu'ils soient d'un bord ou l'autre du rideau de scène?

1.4.2 Des stratégies

Ultérieurement, nous aborderons plus en détail les éléments concrets du dispositif mis en place dans la conception du *Cabaret de la fausse représentation*. Mais il est déjà possible, à cette étape, de mentionner les principales stratégies sur lesquelles ces éléments reposent.

Certaines parties du *Cabaret* ont été conçues pour amener explicitement le public à développer un esprit critique face, par exemple, aux chansons à répondre et autres animations de foule. Mais une autre stratégie utilisée se retrouve non pas tant dans la forme participative du spectacle que dans le fond, la base même de tout acte de communication : le texte. En effet, les sujets abordés dans le *Cabaret* tournent presque toujours autour du phénomène de la communication elle-même. Diverses situations et diverses formes de communication sont exposées. De la communication télévisuelle à la communication interpersonnelle, de la communication de service à la communication politique ou didactique, la pièce propose un éventail assez large, montrant des personnages souvent prisonniers d'une façon déterminée de communiquer. De plus, à certaines occasions, la relation entre ce qu'on demande au public et ce que les personnages se disent est flagrante. Ainsi, le sketch intitulé *Marco Brosseau, candidat* met en scène un politicien à la langue de bois, déçu du manque de participation politique

des jeunes femmes qu'il essaie de convaincre. Dans *Vlad!*, un personnage sanguinaire mais à cheval sur l'honnêteté accuse le public d'obéir aveuglément à un animateur de foule, geste démontrant selon lui une certaine malhonnêteté intellectuelle. Le public devrait se trouver ainsi toujours pris à partie, soit indirectement comme dans le premier exemple, soit directement comme dans *Vlad!*...

Avec, au final, l'espoir que le public, lui, se libère du rôle que trop d'artistes tentent de lui assigner, celui de témoin passif, pour se permettre d'intervenir un peu plus dans la communication théâtrale.

SECONDE PARTIE

LE CABARET DE LA FAUSSE REPRÉSENTATION

SECONDE PARTIE:

LE CABARET DE LA FAUSSE REPRÉSENTATION

Pièce créée au centre Calixa-Lavallée de Montréal le 19 février 2004.

Texte : Alain Boisvert et Michel Leduc

Mise en scène : Michel Leduc et Alain Boisvert

Interprètes : Amélie Prévost (*La caissière, la voleuse, La femme, Pénélope, Annie*)

Johnny Forget Jr (*Paul, Vlad III*)

Marie-Pierre Tourangeau (*Sara, La directrice*)

Moncef Naji (*Marco, L'auteur*)

Olivier Hernandez (*Le pédagogue*)

Pierre-Emmanuel Dru (*Le conteur*)

Michel Leduc (*L'homme, Mr. P., le voleur, le caissier*)

Bill Diderot (*Chansons*)

2.1 Le texte

2.1.0 Le mot du metteur en scène

Ce mot du metteur en scène, inclus dans le programme du spectacle, met déjà le public sur une fausse piste. D'abord parce que ce texte, calqué sur bien d'autres textes du même genre, revêt une prétention qui ne transpire pas du reste du spectacle; ensuite, parce qu'il insiste sur l'importance des applaudissements de fin de spectacle, alors qu'il est prévu que personne ne viendra saluer à la fin.

« Nous vivons dans un monde de plus en plus densément peuplé et pourtant, nous avons l'impression d'être de plus en plus éloignés et isolés des autres. Nous communiquons par téléphone, Internet, télévision, etc. Nous perdons de plus en plus l'art de la communication directe.

Dans ce monde, le théâtre s'offre à nous comme un havre où des gens sont mis en contact directement avec d'autres, sans aucun médium de transmission. Le théâtre est la communion entre les artisans et le public. Sur scène, nous pouvons palper tout au long du spectacle vos approbations ainsi que vos insatisfactions par rapport aux messages que nous véhiculons. Et ultimement vient la chute brutale, votre verdict : les applaudissements. C'est pour ce moment à la fois terriblement angoissant et libérateur que nous montons sur scène, chaque soir, devant vous. C'est pour ce jugement sans merci que nous nous donnerons entièrement, sans retenue, encore une fois ce soir, car sans cet ultime verdict de votre part, tout ce que nous faisons ne serait que futilité. Et nous croyons que l'art doit être tout, sauf futile. Bonne soirée. » (Michel Leduc)

2.1.1 La première chanson (Alain Boisvert)

BILL DIDEROT :

Voici la première chanson
Elle a un titre merveilleux
Elle s'appelle «Voici la première chanson »
Et je vous la chante de mon mieux

Au début c'est le premier couplet
Celui que je viens juste de vous chanter
À lui seul il impose le respect
Et vous incite à tout écouter

Y a trois couplets avant le refrain
J'avoue que deux, ça aurait pu suffire
D'ailleurs au début y en avait un de moins
Mais j'avais pas la place pour le dire

Et puis après ben, c'est le refrain
Avouez que c'est quand même merveilleux
Si c'est aussi bien réglé jusqu'à la fin
On va peut-être me prendre au sérieux

Après le refrain, ça continue
Sinon ça serait beaucoup trop court
C'est encore le même air qu'au début
Mais pas du tout le même discours

En plus là y a seulement deux couplets
Faut quand même pas s'éterniser
C'est une chanson, pas un pamphlet
Et le message il est passé

Et puis après ben, c'est le refrain
On approche de la fin de la chanson
Bientôt j'aurai craché tout mon venin
Fait toutes mes revendications

J'ai sorti mon dictionnaire de rimes
Pour savoir ce qui rime avec rime
J'ai trouvé rage et puis garage
Faut croire que je m'étais trompé de page

Et puis après ben, c'est le refrain
Vous pouvez le chanter avec moi
Pour que vous l'ayez en tête jusqu'à demain
Je vais le répéter une dernière fois (bis)

Et puis après je répète le refrain
Exactement de la même façon
Et puis après ben, c'est la fin
On se voit à la deuxième chanson

2.1.2 Le vol de banque (Alain Boisvert)

Un homme, l'air mal à l'aise, entre dans une banque et se dirige vers un comptoir à l'écart, celui de l'ouverture de comptes.

LA CAISSIÈRE, *souriante* : Bonjour monsieur?

LE VOLEUR : Oui, bonjour... Euh...

LA CAISSIÈRE : Qu'est-ce que je peux faire pour vous? C'est pour ouvrir un compte?

LE VOLEUR : Non, ce serait pour... Ce serait pour un... hold-up.

LA CAISSIÈRE : Un quoi?

LE VOLEUR : Un hold-up, un... Un vol à main armée...

LA CAISSIÈRE, *toujours souriante* : Oh, je suis désolée, mais pour les hold-up vous devez vous présenter aux caisses ordinaires. Ce guichet est réservé à l'ouverture des comptes uniquement. Regardez. *(elle montre sur une pancarte qu'on ne voyait pas auparavant : Pour mieux vous servir, nous n'acceptons plus de hold-up à cette caisse)*

LE VOLEUR : Ah? Euh... D'accord. *(il vient pour s'en aller, puis revient)* Est-ce que... Est-ce qu'y faut que je fasse la file?

LA CAISSIÈRE : Je vous le conseille. Vous allez moins attirer l'attention.

LE VOLEUR : D'accord. (*il hésite, consulte sa montre, revient*) Euh... Je m'excuse mais...

LA CAISSIÈRE : Oui?

LE VOLEUR : Vous pouvez vraiment pas vous occuper de moi personnellement? Je suis assez pressé et vous avez l'air sympathique. Je pense que ce serait plus facile pour moi avec vous.

LA CAISSIÈRE : Bon, si vous insistez. Le client a toujours raison. Allons-y. (*elle semble attendre quelque chose, lui aussi*) Il faudrait sortir votre arme...

LE VOLEUR : Oh Merde...

LA CAISSIÈRE : Vous avez une arme?

LE VOLEUR : Il me semblait bien que j'oubliais quelque chose!

LA CAISSIÈRE, *en riant de bon coeur* : Vous faites pas ça souvent, vous, hein?! C'est pas grave, vous en avez pas vraiment besoin!

LE VOLEUR : Ah non?

LA CAISSIÈRE : Non, mettez la main dans votre poche, et faites semblant que vous tenez un pistolet. Voilà. Maintenant, dites-moi de mettre de l'argent dans un sac, sans alerter personne.

LE VOLEUR : S'il vous plaît, mettez de l'argent dans un sac.

LA CAISSIÈRE : Et...?

LE VOLEUR : Et... euh... S'il vous plaît?

LA CAISSIÈRE : Sans alerter personne?

LE VOLEUR : Sans alerter personne!

LA CAISSIÈRE : Il faut suivre, un peu, je venais de le dire! Je serai pas toujours là pour vous aider...

LE VOLEUR : Allez, taisez-vous et faites ce que je demande.

LA CAISSIÈRE : Et vous devriez essayer d'avoir l'air méchant, un peu...

LE VOLEUR : Vous allez attirer l'attention...

LA CAISSIÈRE : Mais faites un effort...

LE VOLEUR : Dépêche-toi...

LA CAISSIÈRE : Une insulte, peut-être?

LE VOLEUR : Connasse!

LA CAISSIÈRE : Oui, mais il faut y mettre plus de tonus, de fermeté!

LE VOLEUR, *en frappant sur le comptoir* : Hey, ça va faire!

LA CAISSIÈRE, *après un temps de surprise, un peu frustrée* : Bon, ça va, si vous le prenez sur ce ton. Je voulais seulement vous aider, moi.

Elle se retourne et cherche un sac. Puis, elle met de l'argent dedans et le tend au voleur.

LA CAISSIÈRE : Voilà. Maintenant, je vais devoir faire sonner l'alarme, dès que vous serez sorti. Il va falloir vous dépêcher. Votre auto est stationnée en avant?

LE VOLEUR : Hein? Euh, oui-oui... *(Il va pour s'en aller, puis revient)* Je m'excuse de vous avoir crié après, J'étais nerveux, c'est tout...

LA CAISSIÈRE, *retrouvant sa gentillesse* : Ça va, ça va.. Je comprends ça. La première fois, c'est jamais facile.

LE VOLEUR : Bon, ben je vais y aller... Merci encore.

LA CAISSIÈRE : De rien, à la prochaine!

Il est encore là quand elle se retourne, après avoir sonné l'alarme.

LE VOLEUR, *très gêné* : En fait, non, j'ai pas d'auto... pourriez-vous m'appeler un taxi?

Ils sortent.

2.1.3 Circonlocutions (Alain Boisvert)

Bruit de sonnette.

PAUL, *voix off* : C'est ouvert!

Il apparaît.

PAUL : Allo!

SARA : Salut!

Moment de malaise : il ne sait pas s'il doit l'embrasser ou lui serrer la main, il avance légèrement la main, elle s'avance légèrement, il retire sa main au moment où elle avance la sienne, ils finissent par faire les deux en même temps.

PAUL : Tu, euh... (*elle regarde autour d'elle, semblant apprécier*) Je te fais visiter? (*il l'amène côté jardin*) Ça, c'est le jardin... (*pointant le côté cour*) ça, c'est la cour. (*il va jusqu'au fond de la scène et ouvre le rideau qui cache les coulisses*) Ça, c'est les coulisses. (*parlant à un comédien en coulisse*) T'es pas supposé boire pendant le show, toi. (*à Sara*) Assis-toi, fais comme chez toi, parlant de boire, veux-tu une bière ?

SARA : Oui, merci...

Paul sort. Sara observe encore un peu et s'assoit dans un divan à plusieurs places. Elle regarde un court instant la disposition des sièges puis décide de changer pour un fauteuil. Paul revient avec deux bières.

SARA : Merci. C'est bien, chez toi. (*court temps*) un peu nu, mais très agréable.

PAUL : Oui, pour ça je n'ai pas changé, je décore toujours très peu. Et toi, habites-tu près d'ici?

SARA : Non, je n'ai pas encore trouvé de logement, je suis chez Pénélope en attendant.

PAUL : Ah, donc, c'est tout récent ton retour?

SARA : Oui, j'ai su que j'avais la tâche seulement lundi dernier...

PAUL : Ça ne donne pas tellement de temps pour préparer le cours...

SARA : Je ne suis pas trop inquiète pour ça... J'ai accepté parce que c'est un sujet que je maîtrise.

PAUL : Quel sujet, déjà?

SARA : L'interactionnisme symbolique. J'ai travaillé beaucoup sur tout ce qui touche la méta communication pour mon doctorat...

PAUL : Ah oui?

SARA : Quoi?

PAUL : C'est drôle...

SARA : Pourquoi c'est drôle?

PAUL : Le titre de ma thèse c'était : Entre instinct et conscience, vers une éthique de la méta communication...

SARA : Pour vrai? Mais pourquoi ce n'est pas toi qui donnes le cours?

PAUL : Ils me l'ont demandé, mais j'ai mon cours de méthodologie, pis j'avoue qu'enseigner au bacc, c'est pas mon premier choix.

SARA, *après un temps* : Oh, excusez-pardon. (*Un temps*) C'est vrai que c'est drôle... J'aurais jamais pensé qu'on se retrouverait un jour presque au même point.

PAUL, *moment tendre* : C'est certain qu'on n'aurait pas pu prévoir ça quand on s'est laissés...

SARA : Oui, c'est drôle, on s'est rapproché sans le savoir... Mais il faut dire que ça fait dix ans... on change en dix ans... (*un temps, elle le regarde*) Physiquement, au contraire, t'as pas changé d'un poil! (*Elle fait une pause, attendant le compliment réciproque*)

PAUL : Pourquoi tu me dis ça?

SARA : Hein?

PAUL : Tu as très bien compris la question...

SARA : Oui mais pourquoi tu me poses cette question-là?

PAUL : Juste pour savoir... Je pense qu'on peut se parler franchement, non? Est-ce qu'il y avait un message là-dedans, ou c'est un commentaire purement phatique?

SARA : Ce n'est pas juste pour savoir... Pourquoi tu me demandes ça?

PAUL : Pour rien, oublie ça alors, je ne pensais pas que ce serait une question si importante, je demandais ça comme ça...

Les deux s'étudient, se préparant à la lutte.

SARA : Ah non, pas question que tu t'en tires comme ça... (*énigmatique*) La réponse, c'est que je ne crois pas au phatique... Je pense que tout ce qu'on dit contient un message. (*Un temps, puis comme si c'était une règle bien établie d'un jeu*) Maintenant, il faut que tu me dises pourquoi cette question.

PAUL, *après un temps* : Aucun problème, c'est seulement que j'ai horreur de l'ambiguïté stratégique, et je me dis qu'on pourrait bien se parler comme deux adultes, sans avoir peur de perdre la face.

SARA : Aurais-tu ramené du travail du bureau, toi?

PAUL : Qu'est-ce que tu veux dire?

SARA : T'es en train de m'analyser, d'analyser mon discours?

PAUL : Ben, évidemment. Pas toi?

SARA : Pas du tout.

PAUL : Je suis certain du contraire. T'analysais tout le temps les gens avant même d'apprendre comment on fait.

SARA, après un temps, pleine de sous-entendus : Ah, d'accord...

PAUL : Quoi?

SARA : Je comprends ce que tu essaies de faire...

PAUL : Ah? Quoi donc?

SARA, fière d'avoir mis son jeu à jour : T'essaies de cacher ta timidité avec une fausse assurance basée sur des concepts qu'on maîtrise tous les deux... En même temps, tu utilises le décalage produit par l'utilisation dans une situation familière d'un langage jargonnel comme levier comique pour te rendre intéressant et évacuer ton stress...

PAUL, après un temps : Tu vois bien que tu m'analyses... Tu essaies même de recadrer la conversation... C'est ce que je voulais dire, autant se parler franchement et sans masque.

SARA : Mais je t'ai répondu franchement... tout ce qu'on dit est un message.

PAUL : Et si je te demandais quel était le message de ton petit compliment?

SARA : Si tu me le demandais, je serais obligée de faire un peu d'introspection, parce que j'ai dit ça comme ça, sans y penser sur le coup... (*un temps*) Est-ce que tu me le demandes?

PAUL : Je te le demande.

SARA, *après avoir réfléchi* : C'est difficile d'être certaine, tu sais bien que l'auto-analyse c'est dangereux...

PAUL, *faisant l'impatient* : Allez...

SARA : Mais peut-être que si je t'ai dit que t'avais pas changé... (*pause d'effet*) c'est parce que j'avais envie que tu me fasses le même compliment.

Paul reste interdit un moment...

PAUL, *gêné* : Ah... mais c'est vrai, toi non plus, t'as pas changé... (*il arrête de lui-même, s'apercevant de l'impossibilité de sa tâche*)

SARA : Oui, c'est ça...

PAUL : Eh mais... (*accusateur*) C'était une double contrainte, ça!

SARA, *réalisant* : Ah non, pas du tout, c'est pas une double contrainte, je te demandais pas de me renvoyer le compliment, je m'expliquais seulement, à ta demande, quant à la sémantique de mon commentaire de tout à l'heure. La possible sémantique, parce qu'on sait tous les deux que l'auto-analyse est pratiquement impossible. D'ailleurs, je me suis probablement trompée. Tu avais sûrement une interprétation différente. Partage-la, on pourra mieux en débattre.

PAUL : Hein? Moi, une interprétation différente?

SARA : Oui, du sens de mon compliment, de sa signification profonde.

PAUL : Aucune idée...

SARA : Allons donc, si tu m'as demandé quel sens lui donner, c'est que tu avais toi-même répertorié au moins deux sens possibles... Alors quels sont les deux sens que tu avais imaginés, et qui étaient différents de celui que j'ai avancé comme étant le mien?

PAUL, *moqueur* : C'est beau, ce que tu dis...

SARA, *faisant l'autoritaire* : Réponds à la question...

PAUL : Je pensais au même sens que toi, et...

SARA : Impossible!

PAUL : Comment ça?

SARA : À cause de ton expression faciale.

PAUL, *essayant difficilement de se forger un masque neutre* : Quelle expression faciale?

SARA, *après un temps sadique* : Pas celle de maintenant, celle que tu as joliment composée quand je t'ai fait part de ma propre auto... interprétation...

PAUL : Et qu'est-ce qu'elle avait, cette expression faciale?

SARA, *lentement, jouant* : C'était l'expression faciale de la surprise... Tout était là : partie intérieure des sourcils relevée, partie extérieure des sourcils tout aussi relevée, légère remontée des paupières supérieures, révélant une plus grande partie du globe oculaire...

PAUL : J'ai pas ouvert la bouche! Je me souviens très bien, pour la surprise il faut ouvrir la bouche!

SARA : Pas du tout, l'ouverture de la bouche survient lors d'un stimulus puissant, ce qui n'était quand même pas le cas ici... Tu peux difficilement me contredire sur ce sujet...

PAUL : Comment ça?

SARA : Tu m'as pas demandé ce que c'était, moi, mon sujet de thèse.

PAUL : Et... C'était quoi?

SARA : « Le masque facial de l'homme et du chimpanzé : similitudes et disparités. » *(un temps, léger choc)* Donc, tu as eu une expression de surprise, tu t'attendais à autre chose... À quoi?

PAUL, *gêné* : Je sais pas...

SARA : Allez, tu l'as dit toi-même, pas de secret entre nous, parlons franchement et sans détour... Quelle autre interprétation possible des raisons qui ont motivé le fait que je te fasse un compliment...? Réfléchissons ensemble... Pourquoi fait-on des compliments aux gens? Quand on veut quelque chose d'eux... Quand on veut signifier un certain intérêt pour un rapprochement physique, peut-être...?

PAUL, *tout de suite, pour ne pas être échec et mat* : En fait c'est beaucoup plus banal que ça, c'est tout simplement que je me demandais si tu avais dit ça pour rire de moi.

SARA, *étonnée* : Rire de toi? Parce que j'ai dit que tu n'avais pas changé?

PAUL, *redevenu sûr de lui, ce n'est évidemment qu'une parade* : D'un poil. T'as dit : « T'as pas changé d'un poil », je me demandais si c'était une attaque personnelle!

SARA, *comprenant* : Ah, mais pas du tout...

PAUL, *exagérant* : Oui, tu sais combien je suis complexé à ce sujet...

SARA, *un peu méfiante* : T'es pas si complexé que ça, tu me fais marcher... (un temps, elle ne sait pas si elle a raison ou pas, alors elle essaie quand même te sauver les meubles) Je te répète, j'y ai même pas pensé...

PAUL : Ça va, ça va, je te crois sur parole.

Il sourit en la regardant... un temps... On se demande si ça va s'arrêter là...

SARA : C'est quoi, ce sourire?

PAUL : Rien, rien...

SARA, *insistant* : Paul...

PAUL, *contre-attaquant* : Non, c'est juste que je comprends maintenant pourquoi ma question sur ton compliment a provoqué une telle levée de bouclier...

SARA : Hein?

PAUL : Tu pensais que j'interprétais ton compliment comme le signe d'un désir de rapprochement physique...

SARA : Mais pas du tout, c'était une des interprétations possibles...

PAUL : Oh oui, évidemment...

SARA, *essayant une autre avenue* : Quoi? Est-ce que par hasard tu tenterais de me dire quelque chose?

PAUL : Moi? Je pensais que toi, tu te retenais pour m'avouer...

SARA : Moi? T'avouer quoi?

PAUL : Allons, ton langage non verbal te trahit...

SARA, *se redressant en position neutre* : Mais pas du tout! Quel langage non verbal?

PAUL : Oh, tu essaies de le cacher, c'est évident, tu croises délibérément les bras depuis tout à l'heure pour faire diversion, mais l'angle de ton corps, ça trompe pas...

SARA, *essayant une parade* : L'angle de mon corps? Mais c'est n'importe quoi, tu prends vraiment tes désirs pour la réalité mon pauvre... La seule information que peut donner l'angle de mon corps, c'est un certain intérêt à ne rien manquer de la discussion, intérêt qui, d'ailleurs, et je le dis seulement puisque nous nous sommes entendus pour parler franchement, va plutôt en s'amenuisant...

PAUL : Si tu penses que tu vas réussir à noyer le poisson avec ce charabia-là

SARA, *essayant une autre parade, moqueuse, imitant Paul* : Charabia-là?

PAUL, *tendant le coup de grâce* : ... Si quelqu'un est en mesure de comprendre et d'analyser le langage corporel, c'est bien moi...

SARA, *dans un soupir, après un temps, elle a trouvé la faille mais le laisse poireauter* : Bon, d'accord, c'est vrai, tu as très bien lu mon langage non verbal...

PAUL : Ah!

SARA : Mais tu l'as mal interprété. Tu oublies que moi aussi, je suis une experte dans le domaine. Et si je t'envoyais des signaux mixtes – bras croisés, corps légèrement penché vers l'interlocuteur- C'est sûrement à cause du papier sur lequel je travaille présentement.

PAUL : Qu'est-ce que c'est encore que cette invention?

SARA : C'est la pure vérité... On m'a commandé un article sur les signaux mixtes, (*regard vers le pédagogue*) tu sais, quand on envoie des signaux contradictoires...

PAUL, *interrompant* : Je sais très bien ce que sont les signaux mixtes, merci.

SARA : ...et, dernièrement, j'ai fait des expériences pour lesquelles je prenais tour à tour des attitudes corporelles contraires dans le but d'analyser la réception de ces attitudes chez l'interlocuteur bêta... Euh... lambda, je veux dire, l'interlocuteur moyen... Malheureusement, on dirait que j'ai de la difficulté à me défaire de cette mauvaise habitude.

PAUL, *après un temps, en désespoir de cause* : Non...? T'es sérieuse?

SARA : Mais oui...

PAUL : Dis-moi que tu me riais...

SARA : Non, je suis désolée si ça a pu te blesser, mais...

PAUL : Non-non-non, pas du tout, au contraire...

SARA : Au contraire...?

PAUL : C'est seulement que c'est une autre coïncidence... Figure-toi donc que je travaille présentement sur le rituel amoureux et ses mensonges...

SARA : Non?

PAUL : Oui, c'est pour un article dans le New Psychotherapist (*il le prononce comme s'il s'agissait d'une revue prestigieuse*)... (*plus jovial qu'il ne faudrait*) Et j'avoue que malgré moi, j'ai un peu exagéré la mise en scène de ce soir pour voir si tu appréhenderais la chose... le souper en tête-à-tête, l'offrande de nourriture, la visite du terrier... Jusqu'à la demande de précision sur ton compliment.

SARA : Ah, eh bien ça me rassure, je commençais à sentir un début de malaise. (*un temps, puis, vraiment sincère*) Heureusement qu'on a décidé de se parler franchement et sans détours!

PAUL : Oui, je suis content de te revoir. J'avais un peu peur, au début, que la communication ne passe plus entre nous... Que ça devienne compliqué.

SARA : Oui, moi aussi.

PAUL : Surtout qu'avec nos bureaux aussi près l'un de l'autre, on va se voir souvent, ça aurait été dommage qu'il y ait un froid entre nous.

SARA : Oui....

PAUL : Maintenant j'ai vraiment l'impression qu'on peut tout se dire, sans avoir peur d'être jugé par l'autre.

SARA : Exactement... Mais pourquoi tu dis ça?

PAUL : Hein? Pour rien, comme ça.

SARA : Est-ce que tu avais peur d'être jugé?

PAUL : Non-non...

SARA : Aurais-tu quelque chose à m'avouer?

PAUL : Mais non...

SARA : Ou à me demander?

PAUL : Non...

SARA : Parce que tu peux y aller franchement...

PAUL, *impatient* : Arrête! (*Il se reprend*) Tout va bien, j'ai dit tout ce que j'avais à dire.

SARA : Moi aussi.

Un temps.

PAUL : Excuse-moi, tu vas peut-être me trouver insistant, mais il est évident que ton « moi aussi », pas du tout sollicité, cachait en fait un profond désir d'ajouter quelque chose...

SARA : Vraiment pas.

PAUL : T'es sûre?

SARA : Absolument.

Un long temps. Ils se regardent timidement.

PAUL : Est-ce que...

Un temps.

SARA et PAUL : Est-ce que je peux t'embrasser?

2.1.4 Les digressions surréalistes (Michel Leduc)

Deux personnages sur la scène : un homme et une femme. Ils s'enlacent. Leur jeu est très « senti ». Un temps.

L'HOMME : Le calcium qui scrute mes jambes hivernales ne s'incrute pas dans les pores de ma peau rêche. Il brûle plutôt chacun de mes poils, un par un, espérésés. Cette moisson éternelle charcute mon corps jusque dans son âme et le laisse à la merci de tous ces éléments qui m'assassinent un peu plus chaque jour.

LA FEMME : Mon cœur ne s'ébat plus que très lentement. Ma vie devient vitesse.

L'HOMME : Comme je t'envie.

LA FEMME : Elle dévie.

L'HOMME : Comme je t'envie.

LA FEMME : Que veux-tu me ravir?

L'HOMME : Comme je t'envie.

LA FEMME : Comme tu n'es plus là.

L'HOMME : Je meurs.

LA FEMME : Non. Non. (*Un temps*) Non. Non. Non. (*Un temps*) Non. Non.

Un homme, le pédagogue, entre précipitamment. Il dépose une petite table et repart dans les coulisses. Il revient, toujours au pas de course, avec une chaise. Il est encombré de papiers.

LE PÉDAGOGUE, *confus* : Pardonnez-moi. Je suis un peu en retard. (*Aux personnages*) Où en étiez-vous?

L'HOMME, *continuant sans vraiment lui répondre* : Abreuve-moi.

LE PÉDAGOGUE : Ah? Très bien. (*Il fouille dans ses papiers*) *Das wahre Gesicht des Eros, Le vrai visage d'Eros* d'Heinrich Schliemann écrit en 1889 et originalement traduit de l'allemand par Paul Sartou en 1897. Paul Sartou était un éminent linguiste de son époque qui a été rendu célèbre pour son *Du bon usage de l'allemand*. Mais ce qui, selon moi, constitue la pièce maîtresse de son œuvre (*montrant un dossier hétéroclite*) est la traduction de la correspondance de Karl Hitzig, publiée en 1906, qui constitue un repère incontournable pour quiconque s'intéresse à la pensée unitariste prussienne durant la gouvernance du chancelier Bismarck à la fin du 19^e siècle.

LA FEMME : Tes lèvres sont si sèches.

L'HOMME : C'est le temps qui s'évapore.

LA FEMME : Ne t'en va pas.

LE PÉDAGOGUE : Paul Sartre, donc, s'attaque à la traduction de l'œuvre de Schliemann en 1893. Et ce n'est que quatre années plus tard, presque ruiné financièrement et physiquement, atteint par la maladie, qu'il accouche d'une version française précise et rigoureuse pour *Le vrai visage d'Eros*. Dans ses mémoires, il cite : « Traduire *Le vrai visage d'Eros* fut sans l'ombre d'un doute, la tâche la plus ardue de ma carrière. La vivacité de la langue de Schliemann a profondément changé ma vision de l'écriture et de sa relation avec notre esprit. Schliemann, c'est l'âme en liberté. »

L'HOMME : Et si tu me... Et si tu me... Et si tu me?

LA FEMME : Comment oses-tu?

L'HOMME : Me si tu et...? Me si tu et...? Me si tu et?

LE PÉDAGOGUE : Toutefois, la version qui vous est présentée ici, ce soir, est celle de Jean Vespierre, qui « retraduit » le texte en 1928. Jean Vespierre, sous l'influence d'André Breton, adopte une démarche se rapprochant de l'automatisme où il se laisse complètement imprégner par le texte de Schliemann pour ensuite le traduire d'un seul souffle en une quinzaine de minutes.

LA FEMME : Il ne nous reste plus que tout ce que nous n'avons pas perdu.

L'HOMME : Tes mots résonnent dans ma tête caverneuse.

LA FEMME : Réfléchis!

L'HOMME : Ding! Donc! Ding! Donc!

LE PÉDAGOGUE : Alors que la pièce de Schliemann compte six personnages, il n'y en a que deux chez Vespierre, qui ne comprenait pas un mot d'allemand de toute façon. Il confiera quelques années plus tard à un critique littéraire : « Nul autre que moi n'a aussi bien saisi l'âme et la pensée de Schliemann ». C'est cette version de Jean Vespierre qui fait autorité depuis.

LA FEMME : Je me reflète dans le miroir de tes yeux.

L'HOMME : Je n'en peux plus. Je te supplie de remplir mon cerveau de toutes les embrouilles que tu peux y mettre.

LA FEMME : Je suis incapable de pénétrer dans tes pensées.

LE PÉDAGOGUE : Schliemann manie si habilement la langue qu'il arrive parfois au spectateur d'être complètement enivré par la succession incongrue des mots, provoquant ici un rire incontrôlé ou là une tristesse inexplicable.

L'HOMME : Saigne-moi!

LA FEMME : Strapontin!

L'HOMME : C'est la première fois.

Le pédagogue rit puis s'arrête brusquement et fouille dans ses papiers.

LE PÉDAGOGUE, *confus* : Ah, non. Je... ce n'est pas ici.

LA FEMME : Strapontin!

L'HOMME : C'est encore la première fois.

LE PÉDAGOGUE, *riant de la même façon qu'auparavant* : Pardonnez-moi, c'est plus fort que moi.

LA FEMME : Si tu apprends mon espéscience, si tu apprends ma connaissance, si tu sais mon âmescience.

L'HOMME : Comment savoir si j'apprends ?

LE PÉDAGOGUE : En remettant la pièce dans son contexte historique, on arrive à dégager une analyse claire des propos de Schliemann. Par exemple, il parle ici d'espéscience, de connaissance et d'âmescience. Nous allons ensemble trouver le sens profond à ces trois mots. Nous sommes en 1889. Alors que l'Allemagne réunifiée s'apprête à sortir de la régence du chancelier Von Bismarck, la Prusse étant devenue l'État allemand dominant, Schliemann, bavarois d'origine et opposant au régime fort du nord, s'active sans ménagement dans ce qu'il appellera plus tard la résistance passive dans laquelle il refuse de faire ce qu'on ne lui demande pas. Il milite ainsi pendant plusieurs années, écrivant des lettres anonymes hystériques au chancelier et, homme de dialogue, il insère dans ses lettres des enveloppes de retour espérant une réponse. Schliemann meurt aux travaux forcés peu de temps après, attendant toujours une réponse de Bismarck qui ne vint jamais. N'est-ce pas?

LA FEMME : Comment peux-tu seulement rêver quand tes mains n'atteignent pas le durcissement de mes oreilles? Strapontin!

L'HOMME *Il mime des lèvres sa réplique* : C'est encore la première fois.

LE PÉDAGOGUE : La pièce, à l'époque, fut très mal accueillie. Deux anecdotes. La première représentation dans la ville de Salzgitter fut à l'origine d'une émeute qui dura plus de deux jours et au cours de laquelle on dénombra huit morts, dont une femme et un poulet. Trois mois plus tard, la pièce fut montée à Hildesheim et pendant la seconde représentation, un incendie rasa une boulangerie située à quelques rues du théâtre. Pour ne prendre aucun risque, les autorités interdirent alors la tenue de la pièce dans la ville pour une durée indéterminée. L'interdiction tient encore à ce jour.

LA FEMME : Que nous reste-t-il à dire?

L'homme mime des lèvres son silence.

LA FEMME : Strrrrrrrrrrrraaaa

L'HOMME : C'eeeeeesst

LA FEMME : Poooooooooonnn

L'HOMME : Eeeeeeeeeeeencooooooooorrrrrre

LE PÉDAGOGUE : En plus de ce mauvais accueil, nous pouvons affirmer que la pièce fut totalement incomprise de ses contemporains. Bien sûr

Schliemann semblait avant-gardiste, pourtant, il avait déjà eu des précurseurs notoires en poésie tels Rimbaud ou encore plus Lautréamont, dont les œuvres dataient déjà de près de vingt ans.

LA FEMME : J'aurais mieux aimé ne jamais vivre.

L'HOMME : Et pourtant, tu vis.

LE PÉDAGOGUE : Tenez, je vais vous lire un exemple de cette écriture spontanée, annonçant le surréalisme. Il s'agit de la huitième strophe du chant numéro quatre, extrait des Chants de Maldoror de Lautréamont : « Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer... chaque nuit. Ses cheveux blonds, sa figure ovale, ses traits majestueux étaient encore empreints dans mon imagination... indestructiblement... surtout ses cheveux blonds. Il avait quatorze ans, et je n'avais qu'un an de plus. Que cette lugubre voix se taise. Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Je n'avais qu'un an de plus. Quel est donc celui auquel je fais allusion ? C'est un ami que je possédais dans les temps passés, je crois. Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle... Il n'est pas utile non plus de répéter que j'avais un an de plus. Qui le sait ? Répétons-le, cependant, mais, avec un pénible murmure : je n'avais qu'un an de plus ». (*Insistant*) 1868 !

LA FEMME : Je suis lasse de cette éternuité.

L'HOMME : Le soleil viendra.

LA FEMME : La sève montera.

LE PÉDAGOGUE : Dans une lettre à Kahnweiler, Schliemann résume superbement cette perpétuelle redécouverte de ce qui existe déjà : « Wir sind einfach nur ein neues Abbild der Vergangenheit. » Justement, fait intéressant à noter, Enrich Schliemann a écrit *Le vrai visage d'Eros* vingt-sept ans avant *La première aventure céleste de monsieur Antipyrine* de Tristan Tzara, roumain d'origine et fondateur du mouvement Dada, mouvement révolutionnaire d'après guerre à l'origine du surréalisme où, hors de toute référence émotive ou cognitive, le spectateur est plongé dans une confusion telle qu'il ne saurait distinguer le vrai du faux, où chaque petit détail semble fonctionner dans un ensemble incohérent et vice-versa, où les informations se précipitent, ne laissant pas la chance au spectateur de les assimiler.

L'HOMME : Le voilà! Il arrive!

LA FEMME : Je ne l'aime pas.

LE PÉDAGOGUE : Si vous me permettez, j'aimerais encore vous lire un extrait, mais de *La première aventure céleste de monsieur Antipyrine* cette fois.

Citant :

Mr. ANTIPYRINE :

porte close sans fraternité nous sommes amères fel
vire rendre scolopendre de la tour Eiffel
immense panse pense et pense pense
mécanisme sans douleur 179858555 iého bibo fibi aha

L'HOMME : Il est énorminuscule.

LA FEMME : Sa mort m'échappe et lui brille.

L'HOMME : Le bruit brûle mes oreilles.

LA FEMME : Laisse-moi prendre mes refroidistances.

LE PÉDAGOGUE : Le style de Tzara n'est pas sans rappeler celui d'un autre roumain, Eugène Ionesco, qui écrira lui aussi de Paris sa *Cantatrice Chauve*. (Il prend une copie de *La cantatrice chauve* et cite au hasard des répliques de la fin de la pièce) Trente-quatre années plus tard... comme quoi, on invente rien...

Citant :

« Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes. »

« Espèces de glouglouteurs, espèces de glouglouteuses. »

« Le pape dérape! Le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape. »

« A, c, i, o, u, a, c, i, o, u, a, c, i, o, u, i! »

« Teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff! »

L'HOMME : J'entends la chaleur qui s'engouffre dans mes trompes d'Eustache.

LA FEMME : C'est toi qui te trompe, gros éléphant!

L'HOMME : Et c'est à mon tour de parler.

LE PÉDAGOGUE : Vous noterez que les personnages de la pièce semblent tantôt tenir un dialogue, sinon cohérent, au moins attentif l'un à l'autre alors qu'à d'autres moments, on sent une rupture brutale entre les deux protagonistes, comme s'ils évoluaient dans des pièces écrites en parallèle. Ce balancier de la cohérence à l'incohérence est un moteur fort du surréalisme et encore plus chez les automatistes. Si le surréalisme est l'art de l'illogique, l'automatisme en est la forme la plus exacerbée.

LA FEMME : Que tiens-tu là?

L'HOMME : Un coucouteau.

LA FEMME : Prend l'œuf de mon nid.

LE PÉDAGOGUE : L'automatisme se veut l'expression directe de l'inconscient, sa représentation la plus pure. De nombreux génies sont connus pour leur contributions automatistes : Breton, Artaud, Pollock, Borduas, Gauvreau.

L'HOMME : Je t'ouvre avec ma lame.

LA FEMME : Et c'est à mon tour de perler.

L'HOMME : C'est un couteau à huîtres neuf de Sète.

LE PÉDAGOGUE : Mais en quoi sont-ils géniaux? La question mérite que l'on s'y attarde un instant. Suffit-il de peindre quelques traits de couleurs différentes sur une toile pour être génial? Suffit-il d'aligner une série de mots ou de sons inintelligibles pour que certaines personnes crient au génie?

LA FEMME : Surtout, rage sur tout.

LE PÉDAGOGUE : En fait, oui. Mais à condition d'être le premier à le faire. Ou avec un peu de recul, parmi les premiers. Ou encore, si les œuvres sont toutes à peu près équivalentes, de mieux expliquer que ses pairs les fondements de sa démarche.

L'HOMME : Ils sont si nombreux! Innombrables et innommables. Une multitude d'anonymes. Ils écrasent mon espérance. Ils m'étouffent sous leurs cris d'impuissance muets et ravageurs. Je les sens. Ils sont en

moi. Ils se nourrissent du calcium de mes hivers osseux. Mon squelette se fragilise de toute cette pression intérieure qui se magmatise en moi, en moi, en moi, en moi.

LE PÉDAGOGUE : Le génie artistique serait donc l'exceptionnelle capacité à mieux convaincre sa communauté du bien fondé de son œuvre.

LA FEMME : Mon ivresse s'extirpe de ta vrillesse. Chacun d'entre moi désire franchir la porte étourdissante de la (*une longue pause, puis très fort et très très « senti »*) liberté! Je frappe. J'arrache des lambeaux avec mes furongles moisis et sales. Je veux être un homme. Mon corps est si fatigué. Je veux être une femme. Mon corps est si fatigué.

LE PÉDAGOGUE : De tout temps, des artistes ont utilisé leur génie, en opposition ou en réaction à des idées ou des événements, afin de changer leur société. Tzara, par exemple, s'indigne du théâtre bourgeois.

L'HOMME : Je ne te regarde plus qu'à travers un miroir aux reflets disiaques.

LA FEMME : Je me fige. Je gèle.

L'HOMME : Je calcule la somme de toutes tes pierres aux reins et sur ces pierres, tu fondras mon église de glace.

LE PÉDAGOGUE : Mais la bourgeoisie relève-t-elle de la pièce de théâtre elle-même ou plutôt d'une entente tacite entre les spectateurs et les interprètes ? Le bourgeois au théâtre ne cherche qu'à être étonné ou ému que par ce qu'il a déjà préalablement approuvé. La bourgeoisie, telle que

définie par Tzara, est en quelque sorte la flatterie de l'intelligence, le simulacre de grandes émotions, bref, tous les artifices qui fabriquent chez le spectateur l'impression du grand moment. Alphonse Boudard écrit dans *L'éducation d'Alphonse* : « Déjà à la librairie, les oeuvres de Tzara et ses disciples me paraissaient tout à fait indéchiffrables... Une énorme blague que les dadaïstes balançaient à la gueule du bourgeois. Seulement le bourgeois, il avale tout, lèche toutes les vomissures, s'en repaît... bientôt s'en gave, pourlèche... envoie la monnaie... ».

LA FEMME : Et je brûlerai l'ensemble de vos âmes dociles. Et je vous baptiserai le cuir chevelu. Et les femmes seront flammes.

L'HOMME : Et tu écriras des mots vains. Et tu écriras mon livre pesant une tonne. Et les hommes seront tomes.

LE PÉDAGOGUE : Dans son manifeste de 1918, Tzara clame que la vie est un entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences et définit le dadaïsme comme étant la liberté, le rejet des conventions. Il nomme son mouvement dada, qui est le premier mot sur lequel il tombe en ouvrant le dictionnaire. Dada, devient pour lui un cri de dénonciation des idées reçues, du conformisme et notamment, de la complaisance. Dada!

LA FEMME : Tu es si malade.

L'HOMME : Et pourtant, je me sens mieux.

LE PÉDAGOGUE : Dada.

LA FEMME : Tu ne mourras donc jamais!

L'HOMME : Me voilà enfin!

LE PÉDAGOGUE : Dada.

LA FEMME : Libère-nous!

L'HOMME : Prend ma main et tu seras libre.

LE PÉDAGOGUE *plus fort* : Dada!

LA FEMME : Des ailes me poussent à changer. Je vais pouvoir vèler jusqu'au ciel.

L'HOMME : Chut! Trais-toi.

LE PÉDAGOGUE *criant* : Dada!

L'HOMME : Et envolons-vous.

LE PÉDAGOGUE *hurlant à l'homme et la femme* : DADA!

2.1.5 Le vol de banque #2 (Alain Boisvert)

MR P. : Nous allons devant vous ce soir effectuer un voyage théâtral dans le temps en vous présentant plusieurs fois la même courte pièce, en ne changeant à chaque fois que la mise en scène et le style, selon l'époque et le genre de théâtre. Vous avez déjà vu la première version, il s'agit du sketch du vol de banque.

Votre mission, puisque vous l'acceptez, est de jouer le rôle du public de l'époque en question. Pendant la première version, vous avez joué le rôle du public de théâtre contemporain, calme et discipliné, mais le public n'a pas toujours été ainsi. Pour faciliter votre tâche, je vous donnerai quelques informations historiques précises, mais ce ne sont que des lignes directrices. Vous avez la permission d'improviser et de faire, tant que c'est légal, à peu près tout ce qui vous passe par la tête. Tout le monde a compris? Bon. Version numéro 2, Screaming Theater, New York, 1971. Richard Spinnings, découragé par la passivité et l'embourgeoisement des spectateurs de théâtre New-yorkais, élabore son théâtre social, un théâtre de confrontation qu'il nommera simplement le Screaming theater. Pour lui, la provocation directe est un bon moyen d'arracher le public à sa passivité habituelle et de le faire réfléchir. Ses comédiens s'adressent souvent au public, l'engueulent, le provoquent de toutes les façons. Les spectateurs, de plus en plus habitués au cinéma et à la télévision, sont plutôt mal à l'aise devant cette provocation et ont tendance à faire comme si de rien n'était et à attendre que la tempête passe. Certains d'entre eux, toutefois, ont assez de courage pour répondre aux comédiens de façon tout aussi brutale.

LA VOLEUSE, jeune marginale mal à l'aise, entre dans une banque et se dirige vers un comptoir à l'écart, celui de l'ouverture de comptes. Elle a un grand sac à dos.

LE CAISSIER, *souriant* : Bonjour madame?

LA VOLEUSE : Salut...

LE CAISSIER : Qu'est-ce que je peux faire pour vous? C'est pour ouvrir un compte?

LA VOLEUSE : Non, ce serait pour... Ce serait pour un... hold-up.

LE CAISSIER : Un quoi?

LA VOLEUSE : Un hold-up, un... Un vol...

LE CAISSIER, *toujours souriant* : Oh, je suis désolé, mais pour les hold-up il faut vous présenter aux caisses ordinaires. Ce guichet est réservé à l'ouverture des comptes uniquement. Regardez. *(il montre la pancarte: Pour mieux vous servir, nous n'acceptons plus de hold-up à cette caisse)*

LA VOLEUSE : Ah? Euh... *(elle vient pour s'en aller, puis revient)* Est-ce que... Est-ce qu'y faut que je fasse la file?

LE CAISSIER : Je vous le conseille. Sinon on va se douter que c'est pour un hold-up.

LA VOLEUSE : Pas si fort! (*elle hésite, puis revient*) Euh... Je m'excuse mais...

LE CAISSIER : Oui?

LA VOLEUSE : Tu peux pas le faire, toi? Parce que moi, j'suis pas vraiment habituée, pis toi t'as l'air cool, pis là... euh... t'sais...

LE CAISSIER : Bon, si vous insistez. Le client a toujours raison. Allons-y. (*elle semble attendre quelque chose, lui aussi*) Vous... Vous avez une arme?

LA VOLEUSE : Ah, tabar...

LE CAISSIER : Vous faites pas ça souvent, vous, hein?!

LA VOLEUSE : Non... C'est parce que je suis pas vraiment une voleuse... En fait, j'suis comédienne.

Le public rit. (sinon, LE CAISSIER, sceptique : Comédienne?)

LA VOLEUSE : Quoi? C'est vrai. Y a un show super populaire, ces temps-ci à Radio-Canada, qui montre les crosseurs du système, là... euh... (*elle cherche le nom*)

LE CAISSIER : Le Téléjournal?

LA VOLEUSE, *de plus en plus fâchée* : Ouain. Ils voulaient que je joue là-dedans, mais moi j'ai dit non, c'est du théâtre que je veux faire. Faque je

crève de faim... (*improviser -ou non- en insultant les gens qui rient ou se prononcent contre, puis*) Moi je suis dans rue depuis que j'suis au monde, je viens pas de la fucking classe moyenne comme vous autres! C'est déjà assez dur tout seule, avec mon bébé en plus je peux plus subvenir!

LE CAISSIER : Oh, vous avez un bébé?

LA VOLEUSE, *montrant son dos au caissier* : Oui, tu l'as pas vu? Regarde comme il est beau... (*parlant en bébé*) Dis bonjour au gentil monsieur, Cresphonte...

LE CAISSIER : Euh...

La voleuse commence à comprendre, elle se touche dans le dos et réalise que son bébé n'est plus là. Elle enlève son sac à dos et fouille dedans.

LA VOLEUSE, *angoissée, paniquée et confuse* : Y est-tu dans le fond? Cresphonte? (*au public, d'une vérité touchante si possible!*) Hey, c'est pas drôle! Cresphonte? J'ai perdu mon fucking bébé!

Elle cherche et sort rapidement en répétant le doux nom de son enfant.

Ils sortent.

2.1.6 Marco Brosseau, candidat (Alain Boisvert)

Lydia et Pénélope, assises. Lydia, nerveuse, tente de faire des mots croisés. Elle joue machinalement avec son stylo, sortant et rentrant la pointe à répétition, ce qui énerve Pénélope.

PÉNÉLOPE : Prends des grandes respirations... (*Lydia soupire, impatiente.*) Plus grandes que ça...

LYDIA : Fais-moi donc la lecture, au lieu de dire des banalités.

PÉNÉLOPE, *quand même un petit peu vexée* : Ok madame! (*Elle cherche un bon article dans son journal. Surprise :*) Un ancien tortionnaire invité à la télévision d'État (*« mmmm » pas du tout attentifs de Lydia. Découragée par le manque d'attention de cette dernière elle écarte le journal*) Hein, écoute ça : En nettoyant son fusil de chasse, il tue à la hache sa femme et ses trois enfants.

LYDIA : T'es pas drôle, je t'écoutais...

PÉNÉLOPE : Me semble, oui...

Ding dong.

LYDIA, *s'assoyant vivement* : Oh, c'est lui! C'est tu lui?

PÉNÉLOPE : Je sais pas, je connais pas encore son coup de sonnette.

LYDIA : Oh, va ouvrir, s'il te plaît, Pénélope! (*avec une pointe d'autodérision*) Je voudrais pas qu'il pense que j'étais en train de l'attendre.

PÉNÉLOPE, *moqueuse, soupirant, allant ouvrir la porte, tout en même temps!* : C'est une adulte que j'ai accepté d'héberger, moi, pas une ado!

MARCO, *un peu sec et robotique* : Bonjour madame, il me fait plaisir de me présenter, en un mot, Marco Brosseau.

PÉNÉLOPE, *à Lydia* : Fausse alerte... (*Lydia laisse entendre une légère plainte*)

MARCO : Je fais du porte-en-porte dans le but de briguer d'être élu à l'élection prochaine, dans votre comté, comme député.

PÉNÉLOPE : Ah non, merci monsieur, mais (je pense que c'est pas le moment...)

Elle s'est interrompue, réalisant que c'était peut-être, au contraire, l'occasion idéale de changer les idées de Lydia. Ça donne la chance à Marco de continuer son boniment.

MARCO : Je représente pour ce faire le Rassemblement pour le Renouvellement de la Redite, le « RRR » (*bruit de radio qui capte rien*)

PÉNÉLOPE : Non, vous êtes pas sérieux?

MARCO, *enthousiaste* : Mais oui!

PÉNÉLOPE : Mais entrez donc, mon cher, mettez-vous à l'aise...

MARCO : Vraiment?

PÉNÉLOPE : Allez! (*Elle le tire littéralement par la main*) Asseyez-vous mon cher monsieur, racontez-nous ça... (*Il s'assoit et se met à l'aise*)

LYDIA : Ah non, c'est pas vrai...

PÉNÉLOPE : Mais oui... C'est exactement de ça que t'as besoin présentement...

MARCO : Je ne vais prendre qu'une minute ou deux de votre, j'en suis sûr, précieux temps...

PÉNÉLOPE, *pour le bénéfice de Lydia* : Comment il s'appelle, votre parti, encore?

MARCO : Le... Rassemblement pour le Renouveau de la Redite... Le « Rrr »! Vous connaissez sûrement notre parti, fondé il y a quinze semaines déjà dans le but de canaliser l'insatisfaction du citoyen face aux vieux discours répétitifs des anciens partis.

LYDIA : Renouveau...? De la redite? C'est une farce?

MARCO, *vraiment désarçonné* : Mais pas du tout!

LYDIA : Vous voulez renouveler... la redite?

MARCO : Oui...

PÉNÉLOPE : Faire des nouvelles redites, autrement dit...? (*Un temps, Marco reste perplexe*) Mais continuez, c'est très intéressant.

MARCO : Eh bien... J'imagine que, comme la majorité des citoyens, vous êtes moins que satisfaites des réalisations du présent gouvernement au cours de son dernier mandat.

LYDIA : Moins que satisfaites...!? Oh... oui, hein?

PÉNÉLOPE : C'est sûr.

MARCO : Eh bien, nous ne ferons pas ces erreurs. Notre but est avant tout de prendre des bonnes décisions dans les bonnes directions.

LYDIA : Et c'est quoi, les bonnes directions?

MARCO : Eh bien, ça dépend évidemment des dossiers. Par exemple, dans le domaines des finances, nous voulons asséner (*il fait un geste comme s'il donnait un coup*) les finances publiques.

Pénélope rit. Marco la regarde.

PÉNÉLOPE : Non, je ris pas de vous...

MARCO : Nous... Nous voulons aussi remettre de l'ordre dans divers domaines, par exemple remettre l'éducation sur ses rails, la santé sur... euh... sur sa civière. Tous ces changements, évidemment...

LYDIA, *l'interrompant* : Attendez un peu, là...

MARCO : Oui?

LYDIA : Quels changements? Vous avez rien dit, c'est quoi, les directions? Qu'est-ce que vous allez faire, pour remettre l'éducation sur ses rails?

MARCO : Ah, euh, tout! Nous allons tout mettre en œuvre pour assurer à tous et, surtout, à toutes, une éducation abordable et de qualité qui...

PÉNÉLOPE : Vous répondez pas à sa question, là...

MARCO : Mais oui... (*après un temps*) C'est quoi, la question?

LYDIA : Qu'est-ce que vous allez faire, concrètement, pour assurer à tous une éducation de qualité?

MARCO : Eh bien, évidemment, plusieurs mesures concrètes sont bien entendu prévues, je n'entrerai pas dans des détails qui peuvent sembler fastidieux, mais je peux néanmoins vous dire que...

LYDIA : On peut comprendre, je vous jure.

PÉNÉLOPE : À moins que vous ne le sachiez pas vous-même?

MARCO, *protestant* : Moi? Mais pas du tout...

LYDIA : Donnez-nous un exemple, au moins.

PÉNÉLOPE : Une toute petite mesure.

MARCO, *après un temps* : En éducation?

LYDIA : En éducation.

MARCO : Eh bien, je ne peux rien promettre, mais je pense bien que plusieurs tables de concertation sont prévues, de même qu'une commission nationale d'enquête sur l'éducation, laquelle remettra en temps et lieu un rapport que nous étudierons à tête reposée...

LYDIA : C'est n'importe quoi...

MARCO : ...rapport qui sera ensuite entreposé sur une tablette bien à la vue des fonctionnaires et du ministre responsable, qui pourront le consulter à loisir et ce, dans les plus brefs délais dans le meilleur intérêt de toute la population.

LYDIA : Ben voyons donc!

MARCO : Et nul doute qu'après notre deuxième mandat, le système de santé...

LYDIA : De santé?

MARCO : D'éducation sera un des plus performants. Parce qu'il ne faut pas se leurrer : les infirmières

PÉNÉLOPE et LYDIA : Les étudiants.

MARCO : Les étudiants exercent, sans contredire, un des plus difficiles métiers au monde. Je suis bien placé pour le savoir, mes deux sœurs ont étudié.

Pénélope rit.

LYDIA : Bon, je pense qu'on en a assez entendu, non?

Marco fait mine de se lever.

PÉNÉLOPE, *s'interposant* : Mais pas du tout! (à Marco) Assis,toi! Voyons, Lydia, tu sais bien que pour remplir adéquatement nos responsabilités

d'électrices, nous nous devons d'examiner avec soin ce que propose chacun des partis dans la course. (*Prenant Marco à témoin*) Hein, c'est vrai, non?

MARCO, *incertain* : Oui, bien sûr...

PÉNÉLOPE : Continuez, mon cher monsieur, on vous écoute.

MARCO : La plupart de nos engagements se résument dans le mot suivant : économie, économie, économie. C'est avec une économie forte que nous bâtirons des enfants forts, résolument tournés vers l'avenir et le progrès.

PÉNÉLOPE : Et l'environnement, dans tout ça?

MARCO : Exactement!

PÉNÉLOPE : Exactement, quoi?

MARCO : En gros, nous voulons remettre le citoyen au cœur des préoccupations et des problèmes... euh... de son gouvernement en élaborant une politique concrète et transparente dans le respect de tous et, surtout, de toutes. Nous croyons, je pense, que les gens en ont plus qu'assez de la langue de bois et des phrases creuses, les gens veulent du changement, et ce changement, c'est le « rrrrr »!

LYDIA : Quel changement? Vous parlez de changement, mais vous parlez comme tous les autres, vous ne répondez même pas à nos questions... Ça sert à rien, vous répondrez pas, pis de toute façon je voterai pas...

PÉNÉLOPE : Moi non plus, ça sert à rien...

LYDIA : Mais en quoi vous êtes différents de tout le reste des apprentis corrompus?

MARCO : Eh bien, premièrement, mes pancartes sont bleues. (*Les filles rient.*) Non, je sais, ça peut paraître un peu futile, mais dans un récent sondage, 83% des personnes interrogées ont inclus le bleu dans la liste de leurs 20 couleurs préférées, contrairement à des couleurs comme caca d'oie ou vert pluie qui ne se retrouvaient que sur la liste d'à peine 2 ou 3% des gens.

Un temps.

PÉNÉLOPE : Es-tu vraiment aussi con que ça, ou tu fais semblant?

Marco fait un sourire.

MARCO : Un tout petit peu des deux, peut-être. (*sourire en coin*) Mais vous savez bien qu'à costume égal, un con a 72% plus de chances d'être élu qu'un intello. (*il se lève*) Vu que les intellos, les gens éveillés, qui s'intéressent à la politique, votent de moins en moins... Et donc, je perds mon temps... vous pouvez me donner ma serviette?

PÉNÉLOPE : Ta quoi?

MARCO : Ma serviette, mon attaché-case ... Mon porte-document, ma mallette...

PÉNÉLOPE : T'avais ça en rentrant? Je me souviens pas, tu as vu ça, Lydia?

LYDIA : Je ne me souviens pas...

MARCO : Écoutez, j'ai des documents très importants dans cette serviette...

LYDIA : Nous n'en doutons point, soyez-en assuré...

PÉNÉLOPE : D'ailleurs, si tu es d'accord, Lydia, bien sûr, je propose que sans attendre, nous formions un comité afin de déterminer les endroits les plus propices à dissimuler le dit porte-documents, comité qui d'ici quelques mois...

MARCO, *interrompant* : Euh, excusez-moi... Je suis pressé, ce n'est pas drôle...

PÉNÉLOPE : Comité, donc, qui, d'ici quelques mois, pourrait, si tout fonctionne bien, commencer à proposer quelques pistes de solution...

LYDIA : Évidemment, c'est dans le meilleur des cas, il ne faudrait pas anticiper...

MARCO : Je l'avais déposée là...

PÉNÉLOPE : Et ces pistes de solution, une fois énoncées, devront être étudiées en détails par une instance supérieure, puis débattues (*pointant*) dans la chambre...

Marco a commencé à chercher, timidement au début, il hésite quand même à être franchement impoli.

MARCO, *implorant* : Je suis pressé et j'aurais vraiment besoin de mes choses...

PÉNÉLOPE : Ah, mais croyez-nous, nous déplorons autant que vous cette triste situation...

LYDIA : Et nous sommes de tout cœur avec le, la ou les victimes de cette terrible injustice...

MARCO, *pleurant, tapant du pied* : C'est pas drôle! C'est du vol, rendez-moi ma mallette!

LYDIA : Allons, monsieur, vous nous offensez...

PÉNÉLOPE : Insinuer que nous aurions pu, comme ça, vulgairement...

MARCO : Ah, peut-être que... peut-être que je l'ai laissée dans le truck.

Moments de silence.

MARCO : Hé hé... euh... Je vais aller voir...

Il sort. Les filles se rassoient tranquillement, éberluées.

MARCO, *entrant après un long temps* : C'est... C'est correct, je l'ai. Merci encore, et... Votez pour nous!

Il sort.

2.1.7 Entracte - Le vol de banque #3 (Alain Boisvert)

MR P. : Version 3, Comédie-Française, Paris, fin du 18^{ème}. Le public, bruyant et indiscipliné, est debout au parterre. *(il fait signe au public de se lever)* La salle est éclairée. Les spectateurs mangent, boivent, discutent, entrent et sortent à leur guise, surtout lors des longueurs insupportables du théâtre classique français. Étant donné que la salle est éclairée en permanence et que les spectateurs ne se gênent pas pour circuler comme bon leur semble, il est évident qu'un entracte est inutile. *(avec emphase, pour que le public comprenne bien le message)* Le public n'a qu'à sortir au besoin pendant un moment moins intéressant du spectacle.

Un homme, l'air mal à l'aise, entre dans une bijouterie.

LA CAISSIÈRE, *souriante* :

Monsieur daignera-t-il enfin me dire
Ce que tremblant, son cœur désire?

LE VOLEUR :

Madame je vois, là, sur cet écrin
Une émeraude du plus beau crin
Donnez-la moi... et... euh... Donnez-la moi...

Il a un blanc. Très long moment de silence. La caissière s'impatiente. Chaque fois qu'il y a un blanc dans le texte, le temps de silence s'allonge, jusqu'à durer de longues minutes.

LE VOLEUR :

Une émeraude du plus beau crin!
Donnez-la moi que...

LA CAISSIÈRE, *qui s'est approchée, bas mais agressive* : Que je la vole!

LE VOLEUR : Que je quoi?

LA CAISSIÈRE, *criant* : La vole!

LE VOLEUR :

Donnez-la moi, que je la vole
Aussitôt... Euh... Aussitôt...

LA CAISSIÈRE : Ah non, c'est pas vrai! Aussitôt je prends mon envol!
C'est pas compliqué à apprendre, ça rime! Vole, envol!

LE VOLEUR :

Donnez-la moi que je la vole
Aussitôt je prends mon envol

LA CAISSIÈRE :

Ne vous envolez point trop vite
Vous... Vous... oh merde!

LE VOLEUR :

Vous êtes sûrement très néophyte!

LA CAISSIÈRE : T'es ben chien, de me dire ça...

LE VOLEUR : Ben non, c'est ça la réplique!

LA CAISSIÈRE :

Ah, c'est vrai! Attends, euh...
Ne vous envolez point trop vite
Vous êtes vraiment très néophyte
Si vous pensez faire une fortune
De cette pierre ronde comme la lune

LE VOLEUR : ...

LA CAISSIÈRE : Ah non! Là, t'exagères!

LE VOLEUR, *penaud* : Donne-moi juste le premier mot...

LA CAISSIÈRE : ...

LE VOLEUR : Bon...

Long temps. Autre long temps.

LA CAISSIÈRE :

Alors monsieur, et puis... sinon?

Ces temps-ci... que faites-vous de bon?

LE VOLEUR, *il la regarde longtemps, éberlué* : Je... Je dois vous... (*c'est pénible*) Je dois vous faire un... (*très pénible*) Je dois vous faire un... un aveu... J'ai... quelque chose sur le feu!

Il sort.

La caissière réfléchit encore un peu puis prend ses jambes à son cou.

2.1.8 L'étirement (Michel Leduc)

LA DIRECTRICE : Alors, vous dites que c'est votre première pièce.

L'AUTEUR : Oui. Ça fait cinq mois que je travaille dessus.

LA DIRECTRICE : Bon, faites-moi voir ça. (*L'auteur lui donne une feuille. La directrice lit*) L'assemblée. L'action se déroule dans une grande salle. C'est l'assemblée annuelle d'un mouvement féministe. Quatre-vingt-douze femmes sont assises et écoutent la présidente d'assemblée qui lit son discours annuel à l'avant. La présidente d'assemblée termine son discours. « Ces gains dont nous sommes fières et qui, sauf exception, s'appliquent autant aux hommes, aux femmes qu'aux nouvelles générations, confirment le rôle majeur joué par les femmes dans la société. Nous, en tant que femmes, déclarons que la société doit être égale pour tous ! Il y a de la place pour chacune d'entre nous. Et c'est avec le même acharnement que nous continuerons à lutter contre la discrimination et l'exclusion ! » Un homme, que personne n'avait remarqué, se lève et dit : « Bravo ! Vous avez raison ! À bas la discrimination ! » Toutes les femmes se retournent vers l'homme et le dévisagent. Après un grand moment de silence glacial, la présidente lui répond très gentiment : « Excusez-moi, monsieur, mais ici, c'est une assemblée de femmes. Nous vous demandons de sortir. Merci. » Rideau.

L'AUTEUR : C'est exactement ça!

LA DIRECTRICE *après un temps, froidement* : Oui. Bien sur. (*Soudain, enthousiaste*) C'est excellent. J'aime les auteurs qui disent directement ce

qu'ils pensent. Sans détours. Qui vont droit au but, sans passer par une lourde parabole, hyperbole, métaphore.

L'AUTEUR : Oui, c'est ce que j'ai voulu. Direct. Ça se veut une courte pièce percutante.

LA DIRECTRICE : Remarquez, je n'ai rien contre les métaphores.

L'AUTEUR : Moi non plus, mais je me suis dit que si j'avais envie de dire que j'aime manger du chocolat, par exemple, ben, que je n'ai pas besoin d'écrire une tragédie en cinq actes pour le dire. J'aime le chocolat. C'est tout. Comme ça, je ne fais perdre de temps à personne.

LA DIRECTRICE : Bien sûr ! Ah ! C'est rafraîchissant ! C'est...(*elle cherche ses mots*) engagé ! Et cette attaque au féminisme... Ça pourrait provoquer de la controverse vous savez.

L'AUTEUR *hésitant* : Je cherche pas tellement à provoquer la controverse.

LA DIRECTRICE *enthousiaste* : Pourtant, ça ne nuit jamais.

L'AUTEUR : C'est juste que... c'est comme ça que je me sens. C'est vrai. Je trouve ça complètement idiot que les féministes veuillent changer la société, mais qu'elles excluent tout le temps les hommes de leurs discussions. C'est très hermétique. C'est toujours un discours de « nous » les femmes contre « vous » les hommes. On se croirait dans un combat entre les bons et les méchants. La société n'est pas divisée comme ça : noir et blanc. Les hommes n'ont pas le monopole de la violence et des saloperies et les femmes ne sont pas des éternelles victimes.

LA DIRECTRICE : Je suis entièrement d'accord avec vous. On veut toujours diviser la société dans des entités totalement distinctes, opposées, qui ne communiquent pas et qui ne sont en relation avec les autres entités que par des liens conflictuels. C'est plutôt marxiste comme conception du monde. Pourtant, mon expérience m'a toujours montré le contraire : plus deux personnes prennent le temps de discuter, plus elles arrivent facilement à s'entendre.

L'AUTEUR *après un temps* : Ben c'est ça. Je voulais juste faire une satire de la pensée féministe, sans détour, et je pense que c'est ce que je réussis à faire.

LA DIRECTRICE : D'ailleurs, si je peux me permettre, j'y pense comme ça, là, ça pourrait être une bonne idée de garder le même propos, mais de l'élargir, n'est-ce pas ? Pas juste parler de féministes. Je pense que le propos se transpose à tous les groupes de pression dans la société.

L'AUTEUR : Ben oui. Je veux dire, j' imagine que ma pièce peut se transposer à bien d'autres choses.

LA DIRECTRICE : Sûrement ! Mais je ne pense pas que ça soit nécessaire de la réécrire. C'est très très bien comme ça. Le public est assez intelligent pour transposer.

L'AUTEUR : Ah.... oui, ça doit... ben... me semble...

LA DIRECTRICE : C'est sûr que ce n'est pas tout le monde qui va transposer, mais on ne peut pas écrire pour tout le monde.

L'AUTEUR : Moi, j'ai justement choisi une situation à laquelle je suis particulièrement sensible.

LA DIRECTRICE : Quand un texte vient des tripes, c'est toujours plus frappant.

L'AUTEUR *la reprenant* : Percutant...

Un temps

LA DIRECTRICE *retournant à ses autres dossiers* : Bon, et bien, dès que vous aurez fait vos corrections, vous me le renverrez.

L'AUTEUR *déstabilisé* : Euh... oui... (*Il quitte. Un temps. Il revient*) Vous pensiez à quelles corrections ?

LA DIRECTRICE : Rendez ça plus universel. Que ça s'adresse à tout le monde.

L'AUTEUR : Ah ? C'est que je pensais...

LA DIRECTRICE : Parce que dans cet état, ça risque de passer par-dessus la tête de bien des gens.

L'AUTEUR : Tant que ça... Vous pensez... Combien de gens vous pensez qui ne...

LA DIRECTRICE : Bof... Je dirais peut-être une sur quatre. Attendez. Bon, en partant, vous ne vous adressez pas tellement aux femmes. Ça fait au moins une sur deux. Probablement plus étant donné que y a plus de femmes que d'hommes qui vont au théâtre, mais entendons-nous à une sur deux. Ensuite de ça, vous savez, le féminisme, on en parle, mais on n'est plus dans les années 70. Bien des gens sont passés à autre chose. Votre pièce a mal vieilli. Je ne sais pas moi... Peut-être que le trois quart des gens ne se retrouveront pas dans cette pièce.

L'AUTEUR : C'est sûr que ça serait mieux si...

LA DIRECTRICE : En apportant quelques modifications ici et là, on peut sûrement arriver à toucher tout le monde. (*Lisant de nouveau*) L'action se déroule dans une grande salle. C'est l'assemblée annuelle d'un mouvement de citoyens. Quatre-vingt-douze citoyens sont assis et écoutent le président d'assemblée qui lit son discours annuel à l'avant. Le président d'assemblée termine son discours. « Ces gains dont nous sommes fiers et qui, sauf exception, s'appliquent à tous les citoyens, confirment le rôle majeur joué par les citoyens dans la société. Nous, en tant que citoyens, déclarons que la société doit être égale pour tous ! Il y a de la place pour chacune et chacun d'entre nous. Et c'est avec le même

acharnement que nous continuerons à lutter contre la discrimination et l'exclusion ! » Un citoyen, que personne n'avait remarqué, se lève et dit... (*Elle marmonne le reste*) Vous voyez. Maintenant, avec le même texte, vous réussissez à inclure tout le monde. C'est beaucoup plus universel.

L'AUTEUR : Oui, je pense ça moi aussi.

LA DIRECTRICE : Comme ça, vous ne vous mettez personne à dos et tout le monde y voit ce qu'il veut y voir. Chacun peut l'appliquer à sa propre situation.

L'AUTEUR : Je suis moins sûr de la fin par contre. Le citoyen se fait mettre à la porte parce que c'est une assemblée de citoyens... Je veux dire, il est supposé être quoi lui ? Il faudrait qu'il se fasse mettre dehors pour une autre raison, je crois.

LA DIRECTRICE : Je ne sais pas moi. Le président de l'assemblée pourrait le mettre dehors à cause de la couleur de ses souliers.

L'AUTEUR : Euh... Ouin... (*après un court temps*) Ah ! oui, ça, c'est l'autre chose. Vous venez de dire « le président » ? C'est drôle, mais moi, j'imaginai encore « une présidente » d'assemblée...

LA DIRECTRICE : Mais non, c'est plus général si c'est un homme. Si c'est une femme, les gens vont penser qu'il y a un message là-dessous. Et vous savez, c'est mieux de ne pas attaquer les femmes.

L'AUTEUR : Mais c'est pas une attaque envers « les » femmes. J'attaque les féministes. Et pas toutes les féministes. En fait, je n'attaque pas vraiment, je me vide le coeur. À propos de « certaines » féministes.

LA DIRECTRICE *approuvant* : Vous avez raison : il ne faut jamais généraliser.

L'AUTEUR *s'emportant* : De toute façon, c'est quoi être féministe ? Y a des féministes extrémistes, des féministes qui avouent l'être, d'autres qui ne veulent pas l'avouer, mais qui le sont quand même. Y a même des féministes qui disent de d'autres femmes qui ne se disent pas féministes qu'elles sont en réalité féministes. Parce que dans le fond, être féministe, c'est vouloir le bien de la femme, au même titre que celui de l'homme.

LA DIRECTRICE : Exactement.

L'AUTEUR : Des fois, on entend les féministes se plaindre du tort qui a été causé aux autres femmes dans le passé. Mais ces autres femmes, ce sont autant ma mère et ma grand-mère que leurs mères et leurs grand-mères, non ? Il me semble que je suis autant concerné par les injustices que ma grand-mère a connu. Que je sois un homme ou une femme, ça y change quoi ?

LA DIRECTRICE : Euh, oui.

L'AUTEUR *engagé* : C'est vrai, si on devait dédommager le tort fait aux femmes par le passé, ce n'est pas aux femmes qu'il faudrait donner l'argent, mais plutôt à tous les descendants de ces femmes qui ont souffert. Et qui sont ces descendants ? Nous tous ! Moi y compris. Si des

femmes ont été défavorisées dans le passé et que certaines personnes en souffrent aujourd'hui, c'est fort probablement autant des hommes que des femmes, non ? Autrement dit, si aujourd'hui une femme est pauvre et qu'elle a deux enfants : une fille et un garçon et que les deux sont pauvres plus tard parce qu'ils n'ont pas eu les mêmes chances dans la vie, comparativement aux enfants d'une femme qui n'a pas subi de discrimination, est-ce qu'on devrait juste dédommager sa fille par solidarité féminine ou on devrait dédommager les deux ?

LA DIRECTRICE *ennuyée* : J'imagine, oui.

L'AUTEUR : Si ça se trouve, moi, je souffre peut-être beaucoup plus de la discrimination faite aux femmes que bien des femmes. Parce que non seulement, j'ai pu souffrir de la discrimination que ma mère aurait subie, mais en plus, aujourd'hui, je suis victime de la discrimination positive faite envers les femmes. Bref, la société a puni ma mère d'être une femme et maintenant, vous punissez son fils d'être un homme. Ma mère peut crier justice vous pensez ?

LA DIRECTRICE : C'est un peu théorique tout ça...

L'AUTEUR : Vous voyez, c'est tellement facile la victimisation. Moi aussi, je peux être une victime. Quand ça va mal, ce n'est pas de ma faute, je suis la victime. Vous savez c'est quoi le problème avec la victimisation ?

LA DIRECTRICE : J'ai l'impression que vous allez me le dire.

L'AUTEUR : Ben... quand on est une victime, on est déresponsabilisé. C'est là le message qu'on envoie à tout le monde : « Prenez-vous en

main, mais restez des victimes ! Prenez le pouvoir, mais arrangez-vous pour que ça ne soit jamais de votre faute ! » Me semble que ça marche pas.

LA DIRECTRICE : Nous n'en sommes pas à une incohérence près...

L'AUTEUR : Si ça se trouve, je veux peut-être plus l'équité entre hommes et femmes que bien des femmes. Je suis autant féministe que toutes les autres !

LA DIRECTRICE sec : Quand même pas, vous n'êtes pas une femme !

L'AUTEUR : C'est vrai, mais...

LA DIRECTRICE : Je ne pense pas que vous puissiez vraiment comprendre. Moi par exemple, juste moi là, ben dites-vous bien que j'ai vu bien des femmes souffrir.

L'AUTEUR : Sûrement, mais...

LA DIRECTRICE : D'ailleurs, parlant de votre pièce, c'est très intellectuel. Y pas beaucoup d'émotions.

L'AUTEUR *décontenancé* : Euh... oui... Effectivement, je pense qu'il n'y en a pas beaucoup.

LA DIRECTRICE : Pas du tout.

L'AUTEUR : Ça se peut, je n'ai pas particulièrement porté attention.

LA DIRECTRICE : Vous devriez. Le théâtre, C'EST l'émotion.

L'AUTEUR : Oui, mais c'est juste une courte pièce.

LA DIRECTRICE : Et qui va le rester si vous la laissez dans cet état.

L'AUTEUR : Quoi ? Ben, c'est que je ne voudrais pas trahir mon propos.

LA DIRECTRICE : Oui, mais sans émotion, votre propos, justement, ne passera jamais. Vous devez toucher le coeur du public.

L'AUTEUR : Vous pensez ?

LA DIRECTRICE : D'après vous, est-ce que les femmes vont au théâtre pour se faire attaquer par un homme qui nous remplit les oreilles de grandes questions théoriques ? Nous, on va au théâtre pour l'émotion.

L'AUTEUR : Ben là... C'est que je vois difficilement ce qui pourrait arriver aux personnages de très émotionnel.

LA DIRECTRICE : Je sais pas, tiens, si le personnage qui se fait expulser, par exemple était une femme au lieu d'être un homme. Ça serait déjà beaucoup plus crédible. On pourrait parler de toutes les difficultés qu'elle a eu à surmonter dans sa vie, les injustices, la violence. Tout le monde sortirait grandi et touché à la fin du spectacle.

L'AUTEUR : Peut-être, mais je veux pas en faire un roman. Et de toute façon, ça demeure une courte pièce percutante.

LA DIRECTRICE : Les gens ne se déplaceront pas pour voir une pièce de deux minutes.

L'AUTEUR : Justement. Je me dis que c'est mieux deux bonnes minutes que deux heures ennuyeuses. Les gens peuvent ben aller prendre une bière après. La soirée reste jeune. Si ça dure deux heures et que c'est chiant, le monde vont juste avoir envie d'aller se coucher et d'oublier tout ça le plus vite possible.

LA DIRECTRICE : Pourtant, avec un peu de bonne volonté, on pourrait sûrement aller chercher une bonne heure de demie de plus.

L'AUTEUR : Moi, finalement, je me rend compte qu'il ne faut jamais étirer son propos.

Il sort.

2.1.9 Le vol de banque #4 (Alain Boisvert)

MR P. : Version 4, Théâtre du Grand Guignol, Paris, 1923. Le Grand Guignol est un théâtre qui présente autant des comédies légères que des pièces de théâtre d'horreur, mais ce sont ces dernières qui passeront à la postérité et feront la gloire de ce petit théâtre parisien. Au Grand Guignol, les spectateurs agissent comme le font les enfants aux spectacles de Guignol, en réagissant très fort, en criant, en demandant grâce, même, devant certaines scènes horribles. Voici un exemple particulièrement horrifiant.

LA CAISSIÈRE, à son guichet, soupire. Puis elle se met à chanter, exagérant le lyrisme :

Mon patron vient de me congédier
Je termine ma dernière journée
Y faut que je ramasse mes affaires
Demain je sais pas trop ce que je vais faire

LE VOLEUR :

J'suis vraiment au bout du rouleau
Ça fait un an que j'ai pu de boulot
On peut dire que j'ai rien à perdre
Et que je suis dans la merdre

LE VOLEUR, *arrivé au guichet* : Mettez l'argent dans un sac!

Pause, la caissière met l'argent dans le sac.

LA CAISSIÈRE, *chatte* :

Vous devriez prendre un otage
Sinon je prédis un carnage
Je n'ai plus nulle part où aller
Emportez-moi comme bouclier...

Elle va vers lui, ils se donnent la main, ils se tournent vers le public, très « wizard of oz ». Ils commencent à danser, les autres arrivent et se joignent à la chorégraphie, la musique prend de l'ampleur.

LA CAISSIÈRE et LE VOLEUR :

Nous écumerons toute la région...

Bruit de détonation. La musique s'arrête. Le voleur tombe, mort

LA CAISSIÈRE, *criant*

Michel!

2.1.10 On veut rien savoir (Alain Boisvert)

BILL DIDEROT :

Je les ai croisés dans le métro un beau jour
C'étaient des militaires qui me faisaient la cour
Engagez-vous vous verrez du pays
Vous vous ferez tuer si on est envahis
J'ai pris le plus petit par la tenue de camouflage
Et je lui ai dit, en contenant ma rage

Vos conflits armés et vos guerres
(Nous on veut rien savoir)
Vos conflits armés et vos guerres
(Nous on veut rien savoir)

Puis je rencontre un homme sur St-Denis
Jésus t'aime, le savais-tu mon ami?
Tu pourras même le voir au paradis
Mais pour ça il faut que tu fasses tout ce que je te dis
Je l'ai agrippé par la soutane en terre cuite
Et j'ai crié avant qu'il ne prenne la fuite

Vos religions vos missionnaires
(Nous on veut rien savoir)
Vos religions vos missionnaires
(Nous on veut rien savoir)

Plus tard chez moi je suis tiré d'un songe
Par un candidat qui me dit des mensonges
Votez pour moi vous paierez moins d'impôt
Et vous pourrez conduire une deuxième auto
Moi je l'ai pris par le revers du veston
Et je lui ai dit sans même lever le ton

Vos politiques vos ministères
(Nous on veut rien savoir)
Vos politiques vos ministères
(Nous on veut rien savoir)

En me rendant à une fête ce soir-là
Je suis abordé par un bizarre de petit gars
T'as pas une pièce, qu'il me lance l'air hagard
C'est pour manger je te jure que c'est pas pour boire
Moi je l'ai pris par un bout des haillons
Et je lui ai dit sans autre explication

Ta pauvreté pis ta misère
(Nous on veut rien savoir)
Ta pauvreté pis ta misère
(Nous on veut rien savoir)

À la fête je me suis bien amusé
Jusqu'à ce qu'un bon ami vienne me jaser
Il me dit tu trouves pas que le monde va mal
Et qu'on est loin d'une société idéale
J'ai mis mon bras autour de son épaule
Et je lui ai dit d'un ton que je trouvais drôle

Réfléchir plus que nécessaire
(Nous on veut rien savoir)
Réfléchir plus que nécessaire
(Nous on veut rien savoir)

2.1.11 Vlad! (Alain Boisvert)

Décor de plateau d'une émission de télé, du style talk-show. L'animatrice, Annie, parle de sa recette de couscous à son invitée, Sara. Il y a une troisième chaise à leurs côtés. Elles parlent bas, sans projeter. Après quelques secondes, l'animateur de foule apparaît.

ANIMATEUR DE FOULE : Attention, dans trois, deux, un...

Il brandit avec un enthousiasme plus ou moins feint une pancarte où il est écrit : « Applaudissez » Le public applaudit

ANNIE : Sara, on parlait, avant la pause, de votre nouvelle émission, « Choses dites », qui va être diffusée sur nos ondes à partir de demain. Si j'ai bien compris, vous allez parler d'objets qui ont une influence sur la vie en société?

SARA : Oui, et vice versa. Et avant de l'oublier, je vous ai apporté en primeur la vedette de notre toute première émission, le fameux Scritoga. *(Un technicien l'apporte, en prenant bien soin de rester hors du champ de la caméra. C'est un x-acto, un de ces petits couteaux à lame rétractable et effilée, mais décoré à outrance, rose à plumes ou que sais-je, une œuvre d'art kitsch. L'animateur montre une pancarte : « Ooooooooooh! ».*

ANNIE : Qu'est-ce que c'est ça?

SARA : Un Scritoga, celui-là vient de Bagdad...

ANNIE : Ah oui, en Afghanistan... mais c'est un x-acto?

SARA : Oui, un petit couteau à lame rétractable, comme ceux qui ont servi aux terroristes lors de la fameuse attaque du 11 septembre. Ils sont fabriqués par les membres d'une nouvelle secte anti-américaine. La secte...

ANNIE : Oui, on peut pas acheter celui-là à la quincaillerie du coin, j'imagine?

SARA : Non, les Scritogas sont faits à la main, par chaque membre de la secte. La lame est particulièrement admirable, affilée comme un scalpel...

ANNIE : Et d'après ce que j'ai compris, c'est très rare, comme objet...

SARA : Oh oui, la règle chez les Scritogalais, c'est que tu ne te sépares jamais de ton Scritoga, tu es même enterré avec lui. La recherchiste de l'émission a littéralement dû déterrer un cadavre en décomposition pour obtenir celui-ci...

ANNIE, *repoussant avec une moue le Scritoga* : Eh ben, on a bien hâte de voir ça, vous êtes diffusés à quelle heure?

SARA : Dix-neuf heures trente, tous les vendredis.

ANNIE : Merci Sara Berkson, vous ne partez pas. Vous allez m'aider à accueillir notre prochain invité comme il le mérite... C'est un... (*Un temps, changeant d'attitude*) Ah, pis je vous le fais deviner! Alors... C'est un grand homme du 15^{ème} siècle... (*Elle attend les suggestions du public*) Il vient de publier une autobiographie relatant surtout ses années de règne

sur le royaume de Valachie... *(pause, puis, pleine d'enthousiasme, très entertainment)* Il revendique à lui seul la torture et le meurtre de dizaines de milliers de personnes... Mesdames, messieurs... Vlad Dracula!

Vlad entre. Fort accent roumain. L'animateur de foule montre la pancarte « Applaudissez ». Vlad s'assoit.

VLAD : Bonsoir, bonsoir, mais, euh... *(pendant qu'elle parle, il essaie de prendre la parole, levant le doigt, faisant des « euh... » aux respirations d'ANNIE)*

ANNIE : Malgré son horaire chargé, monsieur Dracula a accepté avec gentillesse notre invitation. Monsieur Dracula...

VLAD : Ah non, non non, il faut m'appeler Vlad.

ANNIE, *jouant la séductrice* : Seulement si vous m'appellez Annie.

VLAD : Je peux vous appeler comme vous voulez, mais moi mon nom c'est Vlad. *(Elle cherche dans ses notes)* Vlad III.

ANNIE : Mais pourquoi j'ai Dracula?

VLAD : Dracula, c'est un surnom. Mon père se faisait appeler Dracul, Dragon en roumain, et moi Dracula, le fils du dragon.

ANNIE, *montrant le livre qu'il vient d'écrire* « Vlad Dracula : My life, my pals » : Oui, mais sur votre livre c'est écrit Dracula...

VLAD : Oui, c'est le... le éditeur, oui? Qui a insisté pour que je signe comme ça...Vous comprenez, pour les ventes il paraît que c'est mieux.

ANNIE : Alors, quelle est la relation entre Dracula, le vampire, et vous?

VLAD : Seulement le nom.

SARA : Si je peux me permettre, selon certaines rumeurs, Bram Stoker, le créateur de Dracula, aurait basé son vampire sur ce cruel individu, mais effectivement, à part le nom et l'appétit pour le sang, il semble n'y avoir guère d'autre ressemblance...

VLAD, *un tout petit peu énervé* : Appétit pour le sang? Mais c'est ni l'admissible! Je n'ai aucun appétit pour le sang! (*court temps*) Même qu'après deux ou trois verres, je me sens toujours boudiné (*incertain*) C'est ça, boudiné ?

ANNIE : Oui... (*elle essaie de garder une contenance, mais en fait ne sait pas trop comment réagir*). Euh... votre enfance, Monsieur Vlad III. Parlons de votre enfance (*Elle lit sur son carton*) De l'âge de 13 ans jusqu'à 17 ans... Donc... Pendant... (*elle réfléchit un court temps*) quatre ans, vous avez été un otage... Mais c'est horrible!

VLAD : Ah oui, très horrible, oui, très horrible.

ANNIE : Votre père vous avait en quelque sorte donné, non?

VLAD : Oui, moi et mon jeune frère, c'était une garantie, vous comprenez. Mon père voulait prouver sa... belle foi au Sultan. Il y avait beaucoup de guerre entre mon pays, la Hongrie et l'Empire ottoman.

ANNIE : Mais ça devait vraiment être...

VLAD : Zorrible, très Zorrible. La nourriture en particulier. Ces chiens d'infidèles, ils ne savent même pas faire le pilaf à l'agneau.

ANNIE, *après un temps* : Ensuite, à 17 ans, en remplacement de votre père qui vient de mourir, vous montez sur le trône de Valachie.

VLAD : Valachie.

ANNIE : Valachie. Vous y restez seulement deux mois, et vous ne reviendrez au pouvoir qu'en 1456, à l'âge de 25 ans... Et c'est là que je voulais en venir, c'est la période dont tout le monde parle, vos six ans de règne.

VLAD, *enthousiaste* : Ah oui ! Les six années de règne, hein !

ANNIE : Moi, ce que je voulais surtout savoir, c'est à propos de votre épouse.

VLAD, *déchantant* : Euh...

ANNIE, *très vite* : Vous n'en parlez pas beaucoup dans votre livre, n'est-ce pas ? Comment elle était ?

VLAD, *il ne s'en souvient tout simplement pas* : Euh, c'était une femme, elle était... euh... féminine.

ANNIE : Oh, allez, pas de cachotterie, on veut tout savoir...

VLAD : Écoutez, ça fait si longtemps... Je pense... Je pense qu'à un moment elle avait une robe bleue. Mais je suis pas sûr.

ANNIE : Une robe bleue?

VLAD : Oui... mais je ne suis pas sûr.

ANNIE : Mais racontez-nous votre mariage! Vous ne pouvez pas imaginer combien j'adore les histoires d'amour... J'échangerais mon chum pour une belle histoire d'amour!

VLAD : Mais c'est une histoire si banale...

ANNIE : Allez, pas de discussion!

VLAD : Eh bien, quand j'ai voulu me marier, mes soldats sont allés cueillir des jeunes filles... plusieurs jeunes filles, pour la sélection, vous comprenez? J'en ai essayé une douzaine, et j'ai choisi celle qui, euh... (*il forme avec ses mains un corps de femme très plantureuse*) entrain dans la robe de mariage de ma mère.

ANNIE, *rêveuse* : C'est tellement romantique!

SARA : Et les onze autres, vous en avez fait quoi?

VLAD, *déduisant plus qu'il ne se souvient* : J'ai dû les garder, pour... considération future.

ANNIE, *soupirant* : L'avez-vous aimée jusqu'à la mort?

VLAD : Qui? Ah, euh, sa mort, oui... Mais elle est morte assez jeune. Je crois. Mais je suis pas sûr.

SARA : L'avez-vous fait empaler, elle?

VLAD, *scandalisé* : Mais non!

ANNIE : Madame Berkson!

VLAD, *ayant réfléchi* : Je ne sais plus, en fait, peut-être.

ANNIE : Mais restons dans les choses gaies, si vous n'avez pas d'objection... Votre mariage, comment s'est-il déroulé?

SARA, *pendant la dernière partie de la réplique précédente* : Moi, j'ai une objection. Je trouve ça absolument révoltant d'inviter dans son studio un tel ignoble tortionnaire sans le confronter... Sans le questionner sur toutes les atrocités qu'il a commises!

ANNIE : Les journaux ont déjà étalé tous ces détails sordides, moi je voulais me concentrer sur les choses positives... Je comprends très bien que Monsieur Dracula...

VLAD, *sec et très méchant* : Vlad!

ANNIE : Euh, Vlad, désolée, je comprends très bien que Monsieur Vlad n'ait pas envie de s'étendre sur des sujets aussi répugnants...

VLAD, *soudain calmé et enthousiaste* : Ah, mais pas du tout, au contraire!

SARA, *prenant le public à témoin* : Vous voyez? Non seulement il a tué et torturé une bonne centaine de milliers de personnes, mais en plus il en parle comme si c'était une... bagatelle. Vous avez pas honte?

VLAD : Honte? Pourquoi honte? J'ai toujours fait selon ma conscience, j'ai peut-être fait quelques erreurs, mais c'était en... toute belle foi.

SARA, *pas pour le reprendre, juste parce qu'elle n'en revient pas* : En toute bonne foi!?

VLAD : Si vous préférez.

SARA : En toute bonne foi! Comment peut-on empaler quelqu'un en toute bonne foi? (*sans le laisser répondre, au public*) Parce que c'était la torture préférée de notre ami, le pal! Vous savez ce que c'est le pal? (*mimant*) Empaler quelqu'un, c'est l'asseoir sur un pieu acéré, pieu qui traversait ensuite tout le corps pour ressortir... éventuellement...

ANNIE, *dédaigneuse* : Ah, s'il te plaît, SARA!

VLAD : Acéré, c'est pointu, non?

ANNIE : Hein?

VLAD : Acéré! C'est pointu?

ANNIE : Euh, oui...

VLAD, *toujours calme* : Alors on voit que vous parlez dans votre chapeau. Le pieu n'était pas acéré du tout. Un pieu pointu, ça traverse en quelques secondes, c'est drôle... C'est très drôle, mais ça dure pas le temps d'un souper! Non, le pieu... arrondi, sinon c'est pas la peine. Un homme en bonne santé peut rester là-dessus pendant des jours avant que le pieu arrive à un organe vital.

ANNIE : On ne pourrait pas parler d'autre chose?

VLAD, *condescendant* : Un pieu pointu, ah la la...!

SARA : Pointu ou pas, le fait demeure, vous avez empalé des dizaines de milliers de personnes.

VLAD, *d'abord solennel puis bon vivant* : Oui, et si c'était à refaire aujourd'hui... je prendrais des photographies!

SARA, *essayant de faire partager son dégoût au public* : Oh!

VLAD : Inutile de prendre cette grimace, de toute façon, maintenant, j'ai arrêté... je ne tue presque plus.

ANNIE, *solennelle* : Avez-vous demandé le pardon auprès des familles de vos victimes, depuis?

VLAD, *surpris qu'on puisse demander ça* : Non, c'est-à-dire... Je n'empalais pas par pur plaisir. J'y mettais du plaisir, comme tout ce que je fais, oui? Mais j'avais des bonnes raisons.

SARA : Ah oui, lesquelles?

VLAD : Une fois, c'était un truc fantastique que j'avais trouvé. On venait de gagner une grande bataille contre l'Empire ottoman, mes hommes avaient combattu comme des tigres, mais les renforts du sultan arrivaient, des hommes tout frais, et trois fois plus nombreux que mes pauvres soldats fatigués... Mais là il fallait bien se rendre pour l'évidence : si le sultan attaquait, mes troupes étaient vaincues et j'étais dans le... et j'étais dans la... (*Il cherche longtemps son mot*)

ANNIE, *puisque le silence ne peut exister à la télé* : Dans le...

VLAD, *gentil mais autoritaire* : Attendez! (*il cherche le mot*)

ANNIE : Vous étiez dans le pétrin?

VLAD : Euh, peut-être, oui, dans le... pétrin. (*Plus bas, à Sara*) Pétrin, c'est caca?

ANNIE, *désirant vite changer de sujet* : Alors, c'était quoi votre truc?

VLAD : Hein? Ah oui, alors pour faire peur au sultan et à son armée, aujourd'hui vous appelez ça guerre sikologique, hein, à l'entrée de la capitale, j'ai fait planter des milliers de pieux...

ANNIE : Pas du tout pointus les pieux, hein Vlad?

VLAD : Non, arrondis... et j'ai empalé tout ce que j'avais sous la main. Des prisonniers turcs, mes soldats morts... ou blessés... quelques volontaires... *(se tourne vers SARA)* Ah! Oui!

SARA : Quoi, oui?

VLAD : Ma femme. Je me souviens maintenant, je l'ai fait empaler. Il manquait quelqu'un pour le pieu du coin.

ANNIE : Elle était volontaire?

VLAD : Peut-être. Vous savez, moi, quand je demande, tout le monde est volontaire. *(de plus en plus enthousiaste, jusqu'au lyrisme)* C'était immense. Des empalés partout, à la perte de la vue. Les historiens de mon pays ont dit : La forêt des empalés. On les entendait gémir à 3 jours de cheval. Il y avait des enfants, des bébés désespérément accrochés à leur mère sur son pieu... On a raconté que des oiseaux avaient fait des nids entre les seins des grosses madames... mais c'est peut-être pour embellir l'histoire... Et ça a marché! Ils ont cru que j'étais fou, ils ont eu peur.

ANNIE : Je suis prête à le croire...

VLAD : Mais à part ça, ceux que j'empalais, c'était les révoltés, les menteurs et les voleurs, les gens pas honnêtes. D'ailleurs, ma devise était : Qui vole un œuf crèvera sous la lune! *(il rit, et, voyant qu'il est le seul à la trouver drôle)* dans ma langue, ça rime, c'est très drôle.

SARA : Vous empalez les gens pour le simple vol d'un œuf?

VLAD : La tricherie est le pire défaut des humains... C'est ce qui nous perdra... Mais vous ne pouvez pas comprendre, vous êtes une femme.

Protestations amusées d'ANNIE, scandalisées de SARA.

SARA : Et qu'est-ce que ça veut dire, ça, monsieur?

VLAD : Vous êtes une femme, vous ne pouvez pas être d'accord avec la torture des gens pas honnêtes.

SARA : Parce je suis trop sensible?

VLAD : Non, pas du tout.

SARA : Alors, expliquez-moi...

VLAD : Vous le savez bien... *(au public)* Messieurs, vous comprenez ce que je veux dire... Les femmes sont... comment on dit, fourbes et pleines de manigances. Elles peuvent vous faire croire n'importe quoi! Qu'on ne peut pas vivre sans elles... *(montrant le scritoga)* ou que ceci est un couteau.

ANNIE : Mais c'est un couteau!

VLAD : Ah non, n'essayez pas...

SARA : Mais oui, Vlad, tenez... Vous appuyez sur le bouton, là...

VLAD : Oh... Mais oui, c'est bien un couteau... *(il se fait une longue coupure sur le bras, le sang se met à couler)* Et il coupe très bien! *(au public)* Je me suis trompé...

ANNIE, *déboussolée* : Nous... nous allons faire une courte pause, on est de retour tout de suite après pour la suite de l'entrevue...

Musique, sourires. L'animateur de foule fait applaudir le public.

ANNIE : Ça... ça vous fait pas mal?

VLAD : Quoi donc? Ah, ça? Non... J'ai appris très tout jeune à... éloigner mon esprit de la douleur. C'est très facile, vous voulez essayer?

ANNIE : Non merci! *(après un court temps, tendant la main)* Monsieur Dracula, donnez-moi ça, hein?

VLAD, *prenant la main d'Annie* : Bon, j'ai été très patient, ça fait quand même trois fois que je vous dis qu'il faut m'appeler Vlad!

Avec le scritoga, Vlad tranche l'index d'Annie.

ANNIE : Mais qu'est-ce que... Non! Aaaaaah!

VLAD : L'incompétence, vous savez, est une forme de malhonnêteté.

Tout le monde se sauve du plateau, sauf l'animateur de foule.

VLAD, *cherchant les filles du regard* : Mais... Où êtes-vous? (*Il goûte le doigt d'Annie, comme si c'était un popsicle. En connaisseur :) Hm...*
« A » négatif, hein?

L'animateur de foule, voyant qu'il ne se passe plus rien, soulève sa pancarte « Applaudissez, s.v.p. » jusqu'à ce que le public applaudisse. Vlad, intrigué, s'approche de lui.

VLAD : Qu'est-ce que tu fais, mon ami?

ANIMATEUR DE FOULE : Ben je leur dis d'applaudir.

Un temps.

VLAD : Vous leur dites d'applaudir, et ils applaudissent?

ANIMATEUR DE FOULE : Ben oui.

VLAD, *vraiment content de la similitude* : Comme chez nous! Quand je suis monté sur le trône, mes généraux ont ordonné à mes soldats de forcer la foule de curieux à m'applaudir à toutes leurs forces. (*Rapidement mais pas trop, il s'est glissé derrière l'animateur et lui a mis le scritoga sur la gorge*) Alors je les ai tous fait décapiter. Pour les punir de leur malhonnêteté, vous comprenez?

Il lui enfonce le couteau dans la gorge. Le sang jaillit joyeusement. L'animateur tombe. VLAD s'approche du public, un sourire amusé aux lèvres. Il a rentré la lame dans le couteau.

VLAD, observant le public comme un loup des poulets : Et vous, qu'est-ce que vous faites? Vous applaudissez, comme ça, parce qu'on le demande? (un temps) Je sais pas si on peut dire que c'est l'intégrité qui vous égorge, hein...

Il les regarde longuement, considérant la possibilité de les égorger un par un. Puis il avance encore, menaçant. Noir. Après un temps, on entend le bruit caractéristique de la lame qui sort du couteau.

2.1.12 Épilogue (Alain Boisvert et Michel Leduc)

LE PÉDAGOGUE, *après un temps* : Les applaudissements de fin de spectacle sont une convention à laquelle on ne s'intéresse, malheureusement, pas assez. C'est une des plus rigides et inaltérables traditions de notre théâtre. Il s'agit de la démonstration, par le public, de son degré d'appréciation du spectacle qu'on vient de lui offrir. La séquence des événements va habituellement comme suit : d'abord, le spectacle se termine. Les spectateurs comprennent immédiatement ou après un certain temps que le spectacle est terminé. *(les comédiens passent pendant ce discours, leurs manteaux sur le dos, et sortent de la salle, avec parfois un signe de tête au pédagogue)* Ils commencent donc à applaudir afin d'appeler les comédiens pour le salut. Il arrive toutefois que les spectateurs ne comprennent pas, malgré un certain temps d'attente, que la représentation est terminée. Dans ce cas, les comédiens viendront d'eux-mêmes sur scène pour le salut. À ce moment, donc, le public applaudit. Les comédiens se retirent, et reviennent un nombre de fois correspondant à la durée des applaudissements des spectateurs. De plus, si ces derniers ont beaucoup aimé, ils se lèvent et continuent à applaudir pour bien le démontrer. Et s'ils n'ont pas du tout apprécié, ils peuvent aussi se lever, et quitter la salle sans un regard en arrière. À la fin des applaudissements, les lumières de la salle se rallument, indiquant ainsi au spectateur qu'il doit maintenant quitter les lieux. Ce rituel revêt une importance capitale dans le bien-être du spectateur, comme le rapporte Susan Bennett dans son livre *Theatre Audiences* : *"The number of curtain calls will generally relate to the applause generated and a balance between the two will provide the most satisfactory conclusion. Where curtain calls are overdone, the audience can feel impatient and the*

pleasure of the theatrical event may be diminished by the virtual imprisonment of the audience in their seats."

Les lumières de la salle s'allument. L'éclairage revient au naturel (éclairage néon). Tous les comédiens et techniciens quittent la salle. Le régisseur lui apporte ses affaires et quitte.

LE PÉDAGOGUE : Where curtain calls are felt too be too few, the audience may feel that their role has not been fulfilled or that it has been undervalued by the performers. Again the pleasure of the theatrical event is precariously balanced. (*en s'en allant*) Susan Bennett, Theatre Audiences, 1997.

Il sort. Aucun salut.

FIN DU CABARET DE LA FAUSSE REPRÉSENTATION

2.2 Le dispositif et ses réponses

Bien que le but premier du Cabaret soit de divertir et d'intéresser les spectateurs, en un mot d'offrir un bon spectacle, nous voulions aussi faire réfléchir le public sur la communication salle/scène, sa pertinence et son histoire. L'inclusion dans le spectacle de Mr. P., et des divers vols de banque, servait essentiellement à cette réflexion. Mais les autres sketches apportaient aussi, bien souvent, un angle différent, une piste supplémentaire de réflexion. Nous tenterons ici de donner un aperçu des buts recherchés, des intentions qui sous-tendaient chacune des courtes pièces du spectacle.

2.2.1 La première chanson

La chanson qui ouvre proprement le spectacle du *Cabaret* se propose sous la forme d'un exercice de style qui consiste essentiellement à décrire la chanson que le public écoute. Cette méta-communication annonce le dialogue de *Circonlocutions*, mais aussi le thème général du spectacle. Si elle n'appelle pas véritablement une interaction précise, *la première chanson* qui parle d'elle-même, ouvrant une pièce qui parle du théâtre, mise en abîme ludique préparant l'esprit du spectateur à ce qui va suivre, constitue néanmoins un premier clin d'œil à la relation salle/scène.

2.2.2 Le vol de banque #1

Le premier épisode du *vol de banque* est joué d'une façon tout à fait classique, et rien ne laisse encore supposer au public qu'il aura

éventuellement un rôle à jouer dans cette section. On lui annoncera par la suite, dans le prochain épisode, qu'il a « joué le rôle du public de théâtre contemporain : calme, discipliné... »

2.2.3 Circonlocutions

Inspirée de notre maîtrise en communication, cette section met en scène deux intellectuels à ce point obnubilés par l'analyse du discours et de la posture de leur interlocuteur qu'ils oublient de véritablement communiquer, complexifiant à l'extrême une situation somme toute assez simple. Ici encore, il n'y a pas à proprement parler d'interaction avec les spectateurs, sauf à la toute fin : arrivant pour s'embrasser, les deux comédiens regardaient le public et changeaient d'idée, préférant se retirer dans l'intimité des coulisses. Le public comprend donc qu'on ne l'oublie pas, qu'il n'est pas invisible.

2.2.4 Les digressions surréalistes

Dans cette section écrite par Michel Leduc, on peut relever les nombreuses contradictions que comporte le texte. Les informations qu'il véhicule s'avèrent tantôt rigoureuses (les citations de Tzara, Ionesco, Boudard, Lautréamont sont authentiques), tantôt loufoques (Schliemann n'a pas écrit de pièces, Sartou est une invention, etc.), et la structure en est délibérément éclatée, exposant une sorte de mise en abîme, comme le suggère cette réplique tirée du texte : « ...*Le spectateur est plongé dans une confusion telle qu'il ne saurait distinguer le vrai du faux, où chaque petit détail semble fonctionner dans un ensemble incohérent et*

vice-versa, où les informations se précipitent, ne laissant pas la chance au spectateur de les assimiler. »

2.2.5 Le vol de banque #2

C'est ici qu'on révèle aux spectateurs qu'ils auront, tout au long de la soirée, à jouer le rôle... d'autres spectateurs. La première version est celle du Screaming Theater, librement inspiré du Living Theater, fondé par Julian Beck et Judith Malina. Le texte ne rend pas véritablement justice à ce que le sketch représente sur scène, où la comédienne se mettait à invectiver le public dès qu'il riait, allant parfois jusqu'aux menaces physiques. À l'expérience, il s'est avéré que commencer notre tentative de participation par une provocation aussi directe n'était pas idéal, et, somme toute, peu d'interaction en résultait. Il aurait peut-être fallu insérer cette scène un peu plus loin. Une réaction intéressante, pour le public, aurait été de se mettre à répondre d'un bloc aux insultes de la comédienne, l'empêchant de continuer, démontrant par là qu'il n'accepte pas n'importe quoi...

2.2.6 Marco Brosseau, candidat

Cette pièce caricaturant la langue de bois trop présente dans la communication électorale comporte explicitement un encouragement à la participation politique. Chaque élection voit apparaître des affiches décourageant les citoyens de voter, promouvant le cynisme. Si un rapport existe bel et bien entre théâtre et politique, comme le laisse entendre

Jean-Luc Lagarce dans *Théâtre et pouvoir en occident*, on devrait encourager le public à participer, en espérant la contagion...

2.2.7 Entracte - Le vol de banque #3

L'entracte se voulait d'abord un prétexte pour rappeler et expérimenter la véritable formule du cabaret, sans entracte, avec des mouvements de public pendant les numéros. Depuis que l'on éteint la lumière dans la salle pendant le spectacle, en effet, il est nécessaire de forcer les spectateurs à prendre une pause tous en même temps. Nous présentons donc une scène mal jouée, avec des blancs et des silences interminables, pour permettre aux vessies d'aller se soulager sans manquer grand-chose d'intéressant. C'est aussi une occasion de donner un peu plus de liberté dans la façon d'interagir, et le public en a largement profité lors des représentations de 2004. Cris, chants, lancement de projectiles divers en direction des comédiens, l'entracte rassurait ceux qui s'interrogeaient sur la latitude d'interaction permise.

2.2.8 L'étirement

Ce texte de Michel Leduc met en scène une directrice de théâtre et un auteur débutant. En tant que telle, il ne s'agit pas d'une pièce participative, mais le public, revenant de l'entracte où on lui a demandé de participer, n'était pas toujours d'une excellente discipline, d'autant plus qu'il était explicitement question de lui et de ses réactions dans le dialogue. Toutefois, on a pu noter que les réflexes reviennent vite aux

spectateurs : il suffisait que la comédienne jouant la directrice les regarde sévèrement pour que cesse toute interaction et qu'on retrouve le silence.

2.2.9 Le vol de banque #4

Souvent, dans le *Cabaret*, pour essayer de garder éveillé l'esprit critique du spectateur, des informations se contredisent. Ici, contrairement à ce que prétend monsieur P., ce n'est pas du Grand Guignol qu'on met en scène mais de la mauvaise comédie musicale. Une « fausse représentation » de plus. Mais certains soirs, le public, intelligent, transpose et demande quand même grâce (« pitié! », « non! », « assez! ») devant le massacre vocal auquel il assiste.

2.2.10 On veut rien savoir

Si la participation est souhaitable en soi, la participation aveugle est encore pire que le manque de participation. Les rassemblements fascistes demeurent l'exemple incontournable de ce que le désir de participer, de faire partie, peut aussi être dangereux quand il ne s'accompagne pas d'un esprit critique. *On veut rien savoir* est conçue comme un piège, une chanson à répondre de gauche, banale, au refrain accrocheur. Mais les derniers couplets présentent un revirement inattendu. Le chanteur, parlant de la misère des pauvres et des problèmes sociaux, demande au public de répondre, encore, par un bien gênant « nous on veut rien savoir ». Il était assez plaisant de voir les spectateurs continuer à chanter, tout en se regardant les uns les autres, ébahis que les mots

qu'ils prononçaient, à cause du changement de contexte, prenaient un tout autre sens.

2.2.11 Vlad!

La pièce *Vlad!* reprend d'une autre façon le piège au public. En situant l'action dans un studio de télévision, on invite le public à participer à la manière de l'animation de foule : pancartes, encouragements muets, enthousiasme exagéré, etc. Le public réagit au doigt et à l'œil, substituant aux réactions qu'il aurait eues impulsivement celles qu'on lui commande d'avoir. Vlad, grand pourfendeur de malhonnêteté, n'apprécie pas. On peut y voir un autre avertissement des dangers de la participation aveugle, doublé d'un commentaire sur l'artificialité de l'animation de foule, qui demande à un public de faire semblant d'avoir du plaisir.

2.2.12 Épilogue

Le pédagogue revient pour une ultime mise en abîme, parlant des applaudissements de fin de spectacle alors qu'on est visiblement arrivé à la fin. Les comédiens quittent la salle pendant que le personnage parle de l'importance du rituel des applaudissements, puis on allume l'éclairage, les techniciens quittent aussi, le public reste seul. Il continue parfois d'applaudir, espérant le retour des comédiens, mais ceux-ci ne reviennent pas. Ce qui aurait pu être vu comme le refus d'une interaction (après avoir semblé valoriser cette interaction pendant une bonne partie du spectacle) se voulait plutôt une ouverture sur d'autres façons de faire, d'autres façons de témoigner son appréciation que d'applaudir à la fin. Et,

de fait, lors des représentations, les comédiens, bons joueurs, attendaient les spectateurs à la sortie de la salle, non pour se faire applaudir mais pour échanger avec le public.

CONCLUSION

Que retirer de cette expérience ? À ce stade, deux considérations ressortent de manière plus explicite.

D'une part, si le propos du *Cabaret de la fausse représentation* concernait bien le phénomène de la communication dans différentes situations et la critique des divers travers dont elle est trop souvent l'objet, l'incitation à une communication participative n'a pas toujours débouché sur une relation de l'intensité dont nous rêvions au départ.

D'autre part, si nous demeurons aussi intimement convaincu de la pertinence d'un minimum d'interaction entre les comédiens et les spectateurs, il faut aussi accepter que le public ne puisse pas toujours participer. Certaines scènes, certains discours, certaines émotions, peuvent difficilement se vivre sans un public attentif.

Forts de ces constatations, nous sommes retournés à la table de travail. Le texte du *Cabaret de la fausse représentation* présenté dans ce mémoire a déjà subi divers changements depuis la captation vidéo du spectacle. Suite aux divers commentaires du public et aux défauts qui nous sont apparus évidents après quelques représentations, nous sommes présentement en période de réécriture. *Le Cabaret de la fausse représentation* sera à nouveau présenté du 27 novembre au 17 décembre 2006, à L'Espace Geordie, à Montréal. Les principales modifications viseront à améliorer la relation entretenue avec le public, à explorer un peu plus les diverses façons de participer. Ainsi, un nouvel épisode du vol

de banque sera présenté à *la muette*, c'est-à-dire à l'aide de grands écriteaux montrant le texte que doivent chanter les personnages, ainsi que l'air connu sur lequel le chanter, pour que les spectateurs prennent, le temps d'un sketch, la parole à la place des comédiens.

Mais la solution ne résiderait-elle pas, tout simplement, dans l'éducation du public, un enseignement pédagogique sur ce que cette fonction implique? Présentement, les professeurs enseignent aux jeunes spectateurs, avant toute sortie au théâtre, comment s'y comporter. Est-ce un hasard si on leur demande de se taire et d'écouter attentivement, le rêve de tout professeur? Le parallèle entre la salle de classe et la salle de théâtre saute aux yeux: dans les deux cas, rien ne peut se réaliser dans un chahut cacophonique et la discipline est le moyen le plus simple d'arriver au silence. Mais on s'aperçoit que l'élève trop réprimandé finit par décrocher, réellement ou psychologiquement, et que, pareillement, le spectateur ne pouvant exprimer son désaccord ou son ennui peut choisir de fuir les salles.

En réalité, il existe bien un autre moyen pour obtenir l'attention de ses élèves : être passionnant, vivant, toujours renouveler son enseignement. On suscitera alors davantage de participation, mais surtout plus d'apprentissage. Pour ce qui est du théâtre, paraphrasons simplement Georges Perros, poète, comédien et écrivain, en espérant que *le silence redevienne ce qu'il devrait être : la récompense du comédien*.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Antoine, André. 1921. « *Mes souvenirs* » sur le *Théâtre-Libre*. Paris. Arthème Fayard et Cie.
- Boal, Augusto. 1977 pour la traduction française. *Théâtre de l'opprimé*. Traduit de l'espagnol par Dominique Lémann. Troisième édition, 1982. Paris. Éditions François Maspero.
- Broth, Matthias. 2002. *Agents secrets : Le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale*. Uppsala. Uppsala Universitet.
- Cloutier, Raymond. 1999. *Le beau milieu : chronique d'une diatribe*. Outremont. Lanctôt éditeur.
- Corvin, Michel. 2003. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris. Larousse/VUEF.
- Couton, Georges. 1986. *Richelieu et le théâtre*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon.
- Debray, Régis et al. 1996. *La position de spectateur : aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*. (La Revue) Du Théâtre, hors série numéro 5, mars 1996. Paris.
- Descotes, Maurice. 1964. *Le public de théâtre et son histoire*. Paris. Presses universitaires de France.
- Doat, Jan. 1947. *Entrée du public*. Paris. Éditions de Flore.
- Dort, Bernard. 1995. *Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue*. Paris. P.O.L éditeur.
- Gagnon, Hélène. 1994. *Le jeu-spectacle, une dramaturgie fondée sur le jeu du spectateur*. Montréal. Université du Québec à Montréal.
- Guénoun, Denis. 1997. *Le théâtre est-il nécessaire?* Coll. « Penser le théâtre ». Marseille. Éditions Circé.

- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Traduction française de Claude B. Levenson. Lausanne. Éditions La Cite.
- Gruffat, Sabine. 2003. *Le théâtre français du XVIIe siècle*. Paris. Ellipses.
- Hubert, Marie-Claude. 1992. *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*. Paris. Armand Colin.
- Kirby, E.T. 1975. *Ur-Drama the Origins of Theatre*. New York. New York University Press.
- Lagarce, Jean-Luc. 2001. *Théâtre et pouvoir en occident*. Besançon. Éditions Les Solitaires Intempestifs.
- Lunel, Ernest. 1970. *Le Théâtre et la révolution*. Genève. Slatkine Reprints.
- Piemme, Jean-Marie. 1989. *L'invention de la mise en scène : dix textes sur la représentation théâtrale : 1750-1930 / réunis et présentés par Jean-Marie Piemme*. Bruxelles. Édition Labor.
- Pruner, Francis. 1964. *Les luttes d'Antoine au Théâtre Libre*. Paris. Lettres modernes.
- Puaux, Melly, Paul Puaux et Claude Mossé. 1996. *L'aventure du théâtre populaire d'Épidaure à Avignon*. Monaco. Éditions du Rocher.
- Sallé, Bernard. 1990. *Histoire du théâtre*. Paris. Librairie théâtrale.
- Sanders, James B. 1987. *La correspondance d'André Antoine : le Théâtre Libre*. Longueuil. Le Préambule.
- Saurel, Edith. 1996. *Enquête sur les publics de théâtre à Strasbourg durant la saison 1995 – 1996*.
<http://membres.lycos.fr/alcofibras/spectateur.html>
- Shay, Jonathan. 1995. *The Birth of Tragedy--Out of the Needs of Democracy*. <http://didaskalia.open.ac.uk/issues/vol2no2/Shay.html>
- Sigouin, Gérald. 1982. *Théâtre en lutte : le théâtre EUH!*. Montréal. VLB éditeur.
- Touchard, Pierre-Aimé. 1968. *Le théâtre et l'angoisse des hommes*. Paris. Éditions du Seuil.

Vieignes, Michel. 1992. *Le théâtre : les problématiques essentielles*. Paris. Hatier.

Villiers, Andre, Francis Ambriere et collaborateurs. 1953. *Théâtre et collectivité*. Paris. Flammarion.